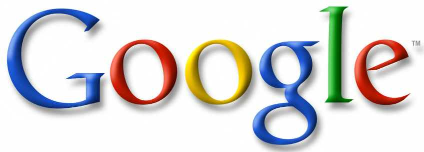
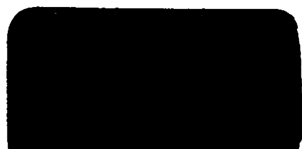








JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

KARL ELZE.

DRITTER JAHRGANG.

BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER.
1868.

Inhaltsverzeichniss.

Vorwort.

Als ich nach Fr. v. Bodenstedt's bedauertem Rücktritte die vom Vorstande der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft mir angetragene Redaktion des Jahrbuches übernahm, verhehlte ich mir die damit verknüpften Schwierigkeiten um so weniger, als ich aus früherer Erfahrung wusste, wie sehr ein Redakteur von seinen Mitarbeitern und dadurch von einer unberechenbaren Verkettung äusserer Umstände und Hindernisse abhängig ist. Ich vertraute jedoch auf die Sache, auf die Kraft des Namens „Shakespeare", und ich freue mich sagen zu können, dass mich mein Vertrauen nicht getäuscht hat. Zwar sind meine Bemühungen nach manchen Richtungen hin zu meinem Bedauern vergeblich gewesen, ja ich könnte Namen nennen, deren Träger meinen Zuschriften nicht einmal eine Antwort haben zu Theil werden lassen. Mit den befreundeten und bewährten Kräften des Vorstandes hat sich jedoch wieder ein Kreis älterer und jüngerer Mitstrebender vereinigt, so dass ich hoffen darf, der dritte Band unseres Jahrbuches werde seiner Vorgänger nicht unwerth befunden werden.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass ein Redakteur nur in beschränktem Maasse im Stande ist, einen bestimmten Plan im Einzelnen durchzuführen. Es liegt auch gar nicht in der Natur eines derartigen Jahrbuches, dass jeder einzelne Band alle Seiten des Gegenstandes planvoll und gleichmässig vertreten kann. Vielmehr kann, lediglich

durch äussere Umstände veranlasst, die eine Seite einmal schwächer und eine andere im Gegentheil verhältnissmässig zu stark ausfallen, ohne dass dadurch ein Schluss auf eine Vernachlässigung oder einseitige Vorliebe des Redakteurs gerechtfertigt würde. Ich darf sagen, dass ich unparteiisch bestrebt gewesen bin, die ästhetische, die philologische und die dramaturgische Richtung zu ihrem Rechte kommen zu lassen, und ich hoffe, dass der Erfolg davon Zeugniss ablegen wird.

Noch Eine Bemerkung sei mir gestattet. Ein literarisches Jahrbuch kann nicht, wie eine politische Zeitung, einer bestimmten Tendenz bezüglich der bei der Textkritik, der ästhetischen Erklärung, der dramaturgischen Auffassung u. s. w. anzuwendenden Grundsätze huldigen; es ist mehr ein Sprechsaal, wo die Vertreter verschiedener Ansichten zu Worte kommen müssen, damit aus dem Widerstreit und der Durchdringung der Meinungen schliesslich das Wahre hervorgehe. Daraus folgt, dass der Redakteur nicht mit allen im Jahrbuche zugelassenen Richtungen und Ansichten identifizirt werden kann, auch wenn er nicht in jedem einzelnen Falle seine abweichende Auffassung in einer redactionellen Anmerkung kund giebt.

So entlasse ich denn den dritten Jahrgang mit dem Wunsche, dass er dem Shakespeare-Studium und der Shakespeare-Gesellschaft nicht nur die alten Freunde erhalten, sondern auch neue erwerben möge.

Dessau, im März 1868.

K. Elze.

Ueber Shakespeare's Fehler und Mängel.

Einleitender Vortrag zum Jahresbericht der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft für 1865 — 1866

von

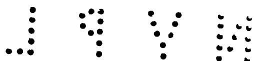
H. Ulrici.

Es ist von verschiedenen Seiten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zum Vorwurf gemacht worden, dass sie in ihren Bestrebungen, das Studium des grossen Britischen Dichters nach allen Seiten zu fördern, von einer blinden Verehrung ausgehe, welche über das Ziel hinausschiesse. Das Studium Shakespeare's, die genauere Bekanntschaft des deutschen Volkes mit seinen Werken, könne und solle ja doch nicht selbst Zweck, sondern nur das Mittel sein, um das deutsche Drama, die deutsche Kunst und Poesie zu heben. Dies Ziel aber werde nicht erreicht, wenn man in maassloser Verehrung Shakespeare als das vollkommene Musterbild hinstelle und damit seine Dichtungen, blind gegen ihre Fehler und Mängel, zu sklavischer Nachahmung empfehle. Damit würde man unseren dramatischen Dichtern nur das Concept verderben und sie auf falsche Bahnen leiten; damit würde man den Geschmack des deutschen Theater-Publikums nur stören und verwirren. Denn Shakespeare, so nahe er auch dem Genius des deutschen Volkes stehen möge, sei doch nicht deutsch im engeren Sinne des Wortes, er sei im Grunde weder ein Deutscher noch ein moderner Dichter, er sei vielmehr in Wahrheit ein eingefleischter Engländer und zwar

ein Engländer des sechszehnten Jahrhunderts; und kein Genie sei selbständig genug, um sich von allen Einseitigkeiten seiner Zeit und Nationalität frei zu erhalten, kein Genie mächtig genug, um eine Kluft von beinah drei Jahrhunderten zu überspringen, über eine so lange und weite Strecke der fortschreitenden Bildung hinauszuwirken und einen maassgebenden Einfluss zu üben.

Um diesen Vorwürfen, deren Gewicht wir nicht verkennen, zu begegnen, sei es mir gestattet, als Einleitung zu dem Jahresberichte des Vorstandes der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft das neuerdings viel verhandelte Thema von Shakespeare's Fehlern und Mängeln, wenigstens die Hauptpunkte desselben, auch meinerseits zu erörtern. Es wird sich daraus zugleich ergeben, wie die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft ihre Aufgabe fasst, in welchem Sinne ihr die Förderung des Studiums Shakespeare's Mittel, in welchem Sinne Zweck ist.

Zuvor indess erinnere ich daran, dass ein Unterschied zu machen ist zwischen den Mängeln und Fehlern eines Genius, die nur den Schatten zum Licht bilden und daher in gleichem Maasse wie seine Vorzüge zu denken und zu lernen geben, und den Gebrechen eines Stümpers, die eben nur Flecken sind und mithin nur vom pathologisch-naturwissenschaftlichen Standpunkt Interesse haben; denn für die Naturwissenschaft giebt es keinen Schmutz. Dass aber Shakespeare ein Dichtergenius ersten Ranges war, ist, denke ich, jetzt allgemein anerkannt. Selbst unter den romanischen Nationen, in Frankreich wenigstens, hat Voltaire's Kraftwort vom betrunkenen Wilden, vom blind durchgehenden Genie, seinen Sinn verloren: Shakespeare's Dichtungen finden dort mehr und mehr Anklang und verbreiten sich so rasch in immer weiteren Kreisen, dass der darin liegende Sieg des germanischen Geistes über den romanischen bald eine vollendete Thatsache sein wird. Gleichwohl soll Shakespeare, so lautet die neueste, vom modern realistischen Standpunkte aufgestellte Ansicht über ihn, kein „National-Dichter“, seine Dichtung niemals wahrhaft populär gewesen sein. Sein Publikum sei eines Theils nur die „*jeunesse dorée*“ des damaligen Englands, die Masse der Müssiggänger aus den höheren Ständen, namentlich der jungen Cavaliere gewesen, die in London ihren Liebesabenteuern, ihren *Sports* und Lustbarkeiten lebten; zum anderen Theile habe es aus den untersten Klassen des Volkes bestanden, aus den niederen Handwerkern, Gesellen und Lehrlingen, den Bootsleuten, Arbeitern auf den Werften und in den Fabriken, Matrosen, Bedienten, Soldaten; der Kern des Volkes, der höhere, ehrenwerthe Bürgerstand,



habe sich von den Theatern überhaupt ferngehalten; die Nation habe den grossen Dichter als solchen nicht gekannt noch anerkannt.

Die Behauptung involvirt zwar keinen Vorwurf für Shakespeare, sondern höchstens für die englische Nation; dennoch ist sie von hoher Bedeutung für uns und unsere Bestrebungen. Denn es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass ein Dichter, der zu seiner Zeit in seinem eigenen Volke und Lande nicht wahrhaft populär war, schwerlich in einem anderen Zeitalter, unter einer anderen Nation Popularität erringen wird, welche Mittel man auch anwenden möge, sie ihm zu verschaffen. Es ist der stärkste Beweis für die falsche Richtung der sogenannten classischen Tragödie der Franzosen, dass sie, im Gegensatz zum Molière'schen Lustspiel, niemals im vollen Sinne des Wortes populär war, sondern stets nur die Theilnahme der Hofkreise, der höheren, gelehrten und gebildeten Stände Frankreichs für sich hatte. Allein die Popularität eines Dichters hängt keineswegs an seinem Namen: es fragt sich bekanntlich noch sehr, ob der Name Homer's, des populärsten Dichters des gesammten Griechenlands, ein Eigenname war; jedenfalls war es nichts weiter, als der Name, was die Griechen von der Person, vom Leben und Charakter ihres grössten und volksthümlichsten Dichters wussten. Es kann Umstände geben, welche bewirken, dass eine Dichtung der grössten Popularität sich erfreut und doch Name und Person des Dichters nur in beschränkten Kreisen bekannt ist. Solche Umstände walteten zu Shakespeare's Zeit über dem englischen Volkstheater und seinen Dichtern. Das Theater selbst war das populärste Institut des damaligen Englands: „scenische Darstellungen," sagt J. A. Froude, der berühmte neuer Historiker der Königin Elisabeth, „waren im sechszehnten Jahrhundert vorzugsweise das Vergnügen *(the especial amusement)* der Engländer vom Palaste bis herab zum Dorf-Spielplatze" *(History of England etc. I, 61)*. Nicht nur die grossen Lords, die Herzöge und Grafen hatten ihre eigenen Schauspielergesellschaften, sondern auch Mayors und Aldermen der grösseren Städte, z. B. York, Coventry, Lavenham, Chester, Kingston u. a., nahmen, wie Collier nachgewiesen hat, Truppen in ihre Dienste und liessen sie oft auf ihre Rechnung, immer unter ihrer Autorität öffentlich spielen. Die kleineren Städte beriefen wenigstens, wie es scheint alljährlich Schauspielergesellschaften in ihre Mauern, um eine Zeitlang die Lust des Volkes an scenischen Darstellungen zu befriedigen. Stratford, der Geburtsort Shakespeare's, wurde bekanntlich während der achtzehn Jahre von 1569 bis 1587 vierundzwanzigmal durch den Besuch von Schauspielertruppen, welche die

Gemeindevertretung bezahlte, erfreut; und ebenso wurden in dem kleinen Flecken *(Borough)* von Leicester, wie kürzlich W. Kelly nachgewiesen hat, seit 1561 fast alljährlich auf Kosten der Stadt von den Schauspielergesellschaften Londons Vorstellungen gegeben (1583 sogar von zweien zugleich, die dann unter einander und mit dem Magistrat in Streit geriethen, wodurch das ganze Städtchen in Aufregung versetzt ward. W. Kelly: *Notices illustrative of the Drama and other popular Amusements chiefly in the 16th and 17th Century. Lond. 1865).* Derselbe Eifer für die dramatische Kunst beseelte die Universitäten. Das bezeugt die Thatsache, die neuerdings A. Dyce an's Licht gezogen, dass in Oxford zur Feier des Besuchs eines von der Königin empfohlenen polnischen Fürsten 1583 mehrere Dramen unter der Leitung G. Peele's, des älteren Zeitgenossen Shakespeare's, aufgeführt wurden *(Dyce: R. Greene's and G. Peele's Works, Lond. 1861, p. 326).* Derselbe G. Peele, einer der bekanntesten Theaterdichter Londons, verfasste, ohne Zweifel auf Bestellung, die sogenannten Pageants (allegorisch dramatische Scenen), welche, nach alter Sitte zur Feier des Amtsantritts des Lord Mayors von London, 1585 und 1591 in den Strassen der Stadt dargestellt wurden. (Dyce ebd. p. 334. 336.)

Lässt sich annehmen, dass die ehrenwerthen Mayors und Aldermen von Coventry, York, Chester, Stratford etc., wie die Vorsteher und Leiter der Universität Oxford dem Stande der Bootsleute, Fabrikarbeiter, Matrosen etc. oder der *jeunesse dorée* des damaligen Englands angehörten? Ist es wahrscheinlich, dass jene Aufführungen von Pageants und die zweimalige Wahl Peele's zum Verfasser derselben nicht aus Interesse, sondern aus Gleichgültigkeit und Feindschaft gegen die dramatische Kunst von den Mayors und Aldermen der City veranstaltet wurden? Gewiss nicht; wohl aber scheint die Vermuthung nahe zu liegen, dass wer jener Ansicht vom Publikum Shakespeare's huldigt, entweder die Thatsachen nicht kennt, oder sie in falschem Lichte sieht. Nur soviel ist richtig, dass die Schauspieler damals, wie meist heutzutage, bei den höheren Klassen und namentlich bei dem auf strenge Respectabilität haltenden Bürgerthum in Misscredit standen, und dass diese Missachtung auch die dramatischen Dichter traf, weil sie meist zugleich Schauspieler waren oder doch im Dienst, in Verbindung mit den Schauspielertruppen standen. Richtig ist auch, dass während der Laufbahn Shakespeare's die Stadtbehörden Londons mehrmals beschränkende, dem Theaterwesen entschieden ungünstige Verordnungen erliessen. Aber beide Thatsachen beweisen noch keineswegs die behauptete Gleichgültigkeit,

Feindschaft und Verachtung. Jene beschränkenden Maassregeln bezogen sich vornehmlich auf die Unordnungen und Störungen, welche nicht durch die theatralischen Aufführungen selbst, sondern durch das sie besuchende und zum Theil allerdings aus der Hefe des Volkes bestehende Publikum hervorgerufen wurden. Erst als in den letzten Jahren der Regierung Elisabeth's die Puritaner London zum Mittelpunkte ihrer revolutionären Umtriebe machten und unter dem schwachen, lässigen, charakterlosen Jacob bei dem „Kern" des Volkes, dem Bürgerthum, immer mehr Anklang fanden, erhob sich eine Opposition, welche nicht mehr blos den Schauspielern und dem damaligen Theaterwesen, sondern der dramatischen Poesie selbst galt. Es ist endlich richtig, dass die Dichter diese wachsende Feindschaft insofern mit verschuldeten, als sie in ihren Dramen mehr und mehr eine Zügellosigkeit der Sitten, eine Nichtswürdigkeit der Charaktere, eine Gemeinheit der Lebensansichten in einer entsprechenden, von Zoten und Zweideutigkeiten wimmelnden Ausdrucksweise zur Schau stellten, welche jedes lebendige, sittliche und religiöse Gefühl verletzen musste.

Shakespeare ward allerdings von dieser Feindschaft mit betroffen. Auch er verletzt — und das ist der erste allgemein anerkannte Fehler seiner Dichtung, den wir hier zu registriren haben — häufig genug durch zweideutige Scherze, durch vulgäre, unschöne Ausdrücke und Bilder, durch Anspielungen auf Dinge, die in guter Gesellschaft unberührt bleiben müssen, den Geschmack und das Gefühl aller feiner besaiteten Seelen. Aber der Fehler ist bei ihm nur ein Fehler der Diction, der sich fast überall durch Ausmerzung oder Umänderung eines Worts, einer Zeile, leicht beseitigen lässt. Der Inhalt seiner Dichtungen steht durchweg mit den strengsten Gesetzen der Moral in vollem Einklang, nirgend eine Beschönigung des Lasters, eine Entschuldigung des Verbrechens, nirgend ein Zeichen der Theilnahme für die sogenannten liebenswürdigen Schwächen oder die grosse und schöne, aber verblendete, gewaltthätige Leidenschaft, kaum ein Ausdruck des Bedauerns bei dem tragischen, stets selbstverschuldeten Untergang seiner Helden; überall ein strenges Festhalten an dem Gesetze der dramatischen Kunst, das er selbst aufgestellt, wenn er Hamlet sagen lässt: „Der Zweck des Schauspiels war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen." — Ohne Zweifel traf ihn daher jene Feindschaft nur von Seiten der urtheillosen, dem Strome folgenden Masse und

ihrer fanatisch-verblendeten puritanischen Führer, die nicht nur das damalige Drama, sondern alle Kunst und Poesie, soweit sie nicht religiösen Inhalts war, verwarfen. Ben Jonson, der Freund Shakespeare's, aber als Dichter sein Nebenbuhler und Antipode, erklärt ausdrücklich, dass nicht nur bei Elisabeth und Jacob, nicht nur in den Hof- und Adelskreisen (aus denen Männer wie die Lords Southampton, Pembroke und Montgomery bekanntlich mit Shakespeare persönlich befreundet waren) seine Dichtungen in hohem Ansehen standen, sondern dass sie „nach dem allgemeinen Urtheil (*all men's suffrage*) nicht zu sehr gepriesen werden könnten“; er nennt ihn „die Seele des Zeitalters, den Beifall, die Lust, das Wunder der Bühne“ und stellt ihn nicht nur über Chaucer und Spenser, über Kyd und Marlowe und Beaumont, sondern hinsichtlich der Wirkung auf der Bühne sogar über die von ihm so hochgeschätzten Alten, Griechen und Römer. Dass dies in der That das „allgemeine“ Urtheil war, beweisen nicht nur alle übrigen uns überlieferten Zeugnisse der Zeitgenossen, sondern lässt sich schon aus der Thatsache schliessen, dass Shakespeare's Werke und zwar von allen dramatischen Dichtern der Zeit seine Werke allein nach seinem Tode noch gesammelt und in der bekannten Folio-Ausgabe von 1623 in Druck gegeben wurden[1]). Sie fand einen so raschen Absatz, dass sie bereits nach 9 Jahren vergriffen war und 1632 schon eine neue Auflage folgte, eine Thatsache, die in einem so bücherarmen und so wenig leselustigen Zeitalter m. E. mehr als hundert andere Zeugnisse beweist, dass Shakespeare's Name nicht nur in London, sondern allgemach in ganz England bekannt und berühmt geworden war. Oder sollen wir wiederum annehmen, dass nur die *jeunesse dorée* der Cavaliere, die Fabrikarbeiter, Bootsleute, Matrosen etc. die Käufer gewesen und den dickleibigen Folioband studirt haben?!

Die Thatsache ist viel höher anzuschlagen als sie jetzt gelten würde, weil bekanntlich in Shakespeare's Zeitalter dramatische Dichtungen gar nicht als Werke der poetischen Literatur betrachtet wurden und demgemäss auch Shakespeare's Stücke nicht für den

---

[1]) Der eitle Ben Jonson veranstaltete später von seinen Werken selbst eine Gesammtausgabe; wir wissen nicht, ob sie gekauft worden ist. Von Beaumont's und Fletcher's Dramen erschien eine Gesammtausgabe erst 1647, als die Theater geschlossen waren, wie Shirley, der Herausgeber, bemerkt, um für „das Schweigen der Bühne“ einen Ersatz zu gewähren. *G. L. Craik: Sketches of the History of Literature etc. IV*, 7.

Druck, sondern nur für die Bühne geschrieben, nicht zum Lesen, sondern nur zum Schauen bestimmt waren. Aus dieser Bestimmung derselben, die das Grundprincip ihrer Form und Fassung, das Hauptmoment in Shakespeare's Styl bildet, erklärt sich ein zweiter Fehler, den man in seinen Dichtungen gefunden hat. Shakespeare vernachlässigt es nicht selten, die Motive für die Entschlüsse, für das Benehmen, Thun und Lassen seiner handelnden Personen bestimmt und ausdrücklich anzugeben. Ich will damit nicht sagen, dass ihr Handeln wirklich unmotivirt ist, d. h. aus ihrem Charakter und den gegebenen Umständen sich nicht erklären lasse; ich bin meinerseits vom Gegentheil überzeugt. Aber Shakespeare überlässt es in vielen Fällen dem Zuschauer, sich selber die Motive zu suchen; er deutet sie nur an, er lässt sie zuweilen nur aus dem Zusammenhange errathen. Denn er weiss sehr wohl, dass die Impulse unseres Wollens und Thuns in letzter Instanz aus dem innersten Kern und Grunde unseres Wesens quellen und daher in ihrem wahren Sinne und Werthe uns selbst oft verborgen bleiben. Er weiss daher, dass eine genaue und strenge Motivirung nur erreichbar ist durch eine Enthüllung jenes innersten Kernes und Grundes, auf welchem sie ruht und dass sie mithin dem Zuschauer nur klar vor Augen gestellt werden kann durch eine weitläufige Darlegung der ganzen Fülle von Empfindungen und Gefühlen, Gedanken und Reflexionen, Trieben und Begehrungen, welche die Seele des Menschen beherbergt. Aber Shakespeare weiss auch sehr wohl, dass solche Ergüsse aus dem innersten Seelenleben den Gang der Action nothwendig hemmen, dass sie, in reicherem Maasse eingewebt, dem Drama seinen dramatischen Charakter nehmen und dass daher der dramatische Dichter nur bis zu einem gewissen Grade die dargestellte Handlung motiviren darf. Er weiss andererseits, dass der weitaus grösste Theil der Zuschauer, auch der gebildeten, urtheilsfähigen, während des Schauens eine solche tiefere, gründliche Motivirung nicht vermisst. Versenkt in das ächt dramatische Streben, jeder einzelnen Scene ein prägnant drastisches Gepräge aufzudrücken, jede einzelne Situation in diesem Sinne möglichst auszubeuten und das Interesse an ihr bis zum höchstmöglichen Grade zu spannen, vernachlässigt es Shakespeare, oder richtiger, vermag er es nicht zugleich, den Zuschauer ausdrücklich und überall auf die inneren Motive, auf den inneren Zusammenhang der Handlung hinzuweisen. Ich räume ein, dass er in jenem Streben hier und da zu weit gegangen sein mag. Aber der Fehler entspringt doch nur aus einem wesentlichen Vorzuge, wie der Schatten aus dem Wesen des

Lichts, aus dem grossen Vorzuge, dem es Shakespeare zu danken hat, dass seine Haupt- und Meisterwerke heutzutage, nach beinahe 300 Jahren, noch immer die Theater füllen, noch immer, wenn sie gut dargestellt werden, eine Macht über die Gemüther üben, mit der sich die Wirkung kaum irgend eines anderen Dramas vergleichen lassen dürfte.

Ich leugne dagegen entschieden, dass Shakespeare seinen tragischen Helden — die komischen Charaktere kommen aus einleuchtenden Gründen hier nicht in Betracht — jemals „absurde" Motive untergelegt oder sie nach rein willkührlichen, unbegreiflichen, zweck- und ziellosen Einfällen, grund- und sinnlos handeln lässt. Ich leugne daher, dass König Lear bei der bekannten Frage an seine Töchter über das Maass ihrer Liebe zu ihm wirklich die „absurde" Absicht hat, je nach dem Ausfall der Antwort einer jeden die Grösse des ihr zufallenden Theils des Reichs abzumessen. Ich glaube, diese trotz ihrer Allgemeinheit entschieden irrige Auffassung in einem kleinen Aufsatze, den Sie in dem neuen Jahrbuch unserer Gesellschaft finden, klärlich widerlegt zu haben. Ich bestreite, dass Hamlet's Handlungen confus und unzweckmässig, und die von ihm gewählten Mittel für seinen Zweck „seltsam und unverständlich" sind. So erscheinen sie nur, wenn man sie von aussen betrachtet, mit dem Auge des Realisten, der nur gelten lässt, was er mit Händen greifen kann, der kein Ziel, kein Motiv anerkennt, das nicht ausgesprochen vorliegt. Ich glaube im Gegentheil, dass sich Hamlet's Handlungsweise sehr wohl erklären lässt aus einer Vergleichung seiner Vergangenheit mit seiner Gegenwart, aus dem schroffen Contraste, in dem beide gegen einander stehen, aus seiner Natur, die er von einem starken Vater und einer schwachen Mutter empfangen, aus seinen Bestrebungen und Lebenszielen, die er sich selbst gestellt, aus dem plötzlichen gewaltsamen Umschwunge der gegebenen Umstände und Verhältnisse, die seinem Charakter, wie seinen natürlichen Anlagen, Trieben und Neigungen diametral widersprechen. Aber freilich hängt Alles davon ab, wie man Hamlet's Charakter auffasst; und ich gebe zu, es ist ein Fehler der Dichtung, dass diese Auffassung, wie man sie auch formen und ausdrücken möge, immer zweifelhaft bleibt. Denn Jeder, der das Räthsel gelöst zu haben glaubt, wird bei unbefangener Erwägung eingestehen müssen, dass seine Auffassung, wie fest er auch von deren Wahrheit überzeugt sei, doch nur eine Hypothese ist und bleibt. Aber dieser Fehler ist wiederum gewissermaassen ein Vorzug. Infolge desselben liegt ein wunderbares Zwielicht, ein pitto-

reskes Helldunkel über der Dichtung, wie ein halb verhüllender, halb durchsichtiger Nebel über einer Gebirgsschlucht, der ihr den Schein einer unergründlichen Tiefe giebt und sie mit jenem geheimnissvollen Zauber umkleidet, womit sie von jeher alle poetischen Gemüther angezogen und gefesselt hat.

Dagegen kann ich auch nicht einmal bedingungsweise den Fehler anerkennen, den man in Romeo und Julie, in dem angeblich unmotivirten Verfahren Pater Lorenzo's gefunden und in die Fragen eingekleidet hat: warum der fromme Pater, statt des verzweifelten Mittels das er Julien anräth, nicht die nahe liegende Einrede vorbringe, dass er bei Lebzeiten des ersten Gatten Niemanden zum zweiten Male trauen dürfe, oder warum Julie nicht einfach eingestehe, dass sie schon vermählt sei, warum sie nicht fliehe, da sie doch ungehindert ein- und ausgehe, oder sich nicht krank stelle, oder den Bräutigam durch Enthüllung der Wahrheit zum Rücktritt zu bewegen suche? Shakespeare würde hierauf einfach erwidern: Deine Fragen, guter Freund, beweisen, dass du kein Dichter bist, denn die vorgeschlagenen Mittel zur Lösung des Conflicts sind durch und durch prosaisch, Pater Lorenzo's Mittel dagegen durchaus poetisch, seine Anwendung desselben auch wohl motivirt, weil einerseits geboten durch die Rücksicht auf sein eigenes Wohl, denn er durfte wider Wissen und Willen der Eltern die Liebenden nicht vermählen, und andererseits ihm eingegeben von dem Wunsche und der Hoffnung, die streitenden Häuser dereinst in Liebe zu verbinden, wenn er unter der Bedingung der Versöhnung sich erböte, die Tochter von den Todten zu erwecken und an der Hand des Sohnes ihnen wieder zuzuführen. — Ueber Desdemona's Ausruf: „das freut mich", der ihr bei der (übrigens durch die Beseitigung der Gefahr für Cypern und durch Othello's hartes, vom Senat gemissbilligtes Verfahren gegen Cassio leicht erklärbaren) Zurückberufung Othello's entschlüpft, lässt sich streiten. Ich finde ihn nicht so „unbegreiflich", wenn man die Arglosigkeit, Offenheit und Unbefangenheit ihres Wesens in Betracht zieht und bedenkt, wie sehr sie wünschen musste, nicht nur selbst nach Venedig zurückzukommen, sondern auch ihren Gatten aus den unglücklichen Verhältnissen auf Cypern befreit zu sehen, denen sie die üble Laune Othello's und sein unfreundliches heftiges Benehmen zur Last legt. Jedenfalls muss ich bestreiten, dass Jago aus der Rolle falle, wenn er in Gegenwart vieler Zeugen seine Frau ermorde, damit sie nichts Weiteres gegen ihn aussage, obwohl sie Alles, was sie überhaupt wusste, bereits gesagt hatte, eine That, die nicht nur seinem Cha-

rakter widerspreche, sondern auch völlig unmotivirt sei. Ich bestreite beides. Denn Jago ist, trotz aller scheinbaren Kaltblütigkeit und Selbstbeherrschung, ein leidenschaftlicher Charakter. Das beweist zur Evidenz sein glühender Hass gegen Othello und Cassio. Er weiss daher seine Selbstbeherrschung wohl zu bewahren, so lange er das Gewebe seiner Intriguen in der Hand behält und ihm Niemand die angelegten Fäden kreuzt. Als ihm aber seine eigene Frau plötzlich und völlig unerwartet das ganze Netz zerreisst und mit gleich unerwarteter Feindseligkeit sich gegen ihn kehrt, da übermannt ihn der Zorn, und der ganze leidenschaftliche Hass seiner Natur wendet sich gegen sie und entlädt sich in einer raschen unüberlegten That. Ausserdem fühlt er sehr wohl, dass durch Emilia's Zeugniss, wenn auch nicht sein Leben verwirkt, doch im Grunde seine Existenz vernichtet ist. Denn nun ist er nicht mehr der ehrliche und ehrenhafte, offenherzige Biedermann, hinter dem er so lange und mit solcher Kunst seine Rachsucht, seinen Ehrgeiz, seine Bosheit zu verbergen gewusst; die Maske ist ihm abgerissen, er ist als nichtswürdiger Heuchler und Ränkeschmied für immer gebrandmarkt, er kann nicht länger Offizier, nicht länger im Staatsdienst bleiben, — das Fundament seines Daseins ist zerstört. —

Schwieriger zu lösen ist der innere Widerspruch, der im Wesen und Charakter Lady Macbeth's zu liegen scheint. Sie, die mit so unweiblicher Schroffheit, so kalter gefühlloser Entschlossenheit ihren Gatten zu der scheusslichen Mordthat anspornt und den Regungen seines Gewissens als kindischer Schwachheit spottet, verfällt zum Schluss in einen Zustand, der offenbar nur aus tiefer Reue und verzehrender Gewissensqual entspringt und die Wurzeln ihres Lebens allmälig ertödtet! Der Widerspruch hebt sich zwar, wenn man annimmt, dass sie, eine heftige, leidenschaftliche, äusserst reizbare Natur, auf welche die Ereignisse mit der Kraft plötzlicher, gewaltsamer Stösse wirken und deren Gemüthsleben daher ebenso plötzlichen, schroffen, gewaltsamen Wendungen unterliegt, nicht blos aus eigener Ehr- und Herrschsucht, sondern vielleicht auch aus Liebe zu ihrem Manne, in der Ueberzeugung, dass ihm kraft seines Heldencharakters und Herrscherberufs die Krone gebühre und ihr Besitz allein ihn glücklich machen werde, zu der Mordthat anräth und seine Gewissensscrupel gewaltsam zu unterdrücken sucht. Ist dies ihr Motiv, so erklärt es sich wohl, warum sie erst so spät, erst nachdem sie erkannt, dass nicht das gehoffte Glück, sondern das tiefste Elend der blutigen Saat entsprossen, von so gewaltsamer, nverstörender Reue und Gewissensqual befallen wird und dieselbe

so still und lautlos erträgt. Allein die Erklärung ist nur eine Hypothese, und man ist daher berechtigt, es für einen Fehler zu erachten, dass Shakespeare in der reissenden Hast und Gewalt, mit der hier die Handlungen und Begebenheiten sich folgen, nicht Zeit gefunden hat, die Seelenzustände der Lady — welche in den weiteren Verlauf der Action nicht mehr einzugreifen vermag und daher im Grunde nach den ersten Akten von der Bühne abtritt — genauer zu schildern. Indess wird man andererseits anerkennen müssen, dass gerade in dieser ruhelosen Hast und unwiderstehlichen Gewalt, mit der, That auf That, Schlag auf Schlag, die furchtbaren Folgen des geheimen Verbrechens sich entladen und keinen Stillstand, keine Besinnung duldend, wie ein überfluthender Strom Alles mit sich fortreissen, nicht nur ein tiefsinniger Gedanke, sondern auch ein Zug grossartiger, erhabener Schönheit liegt und der Tragödie ihr eigenthümliches Gepräge giebt.

Doch genug der einzelnen Beispiele. Es kommt auf sie nicht viel an, wenn es wahr ist, was die neueste Kritik behauptet, dass der Mangel an sorgfältiger Motivirung nicht blos auf jenem Streben nach grösstmöglicher dramatischer Wirkung beruhe, sondern im Grunde viel tiefer liege, indem Shakespeare überhaupt „von der strengen causalen Verkettung des Weltlaufs, von der realen Bedingtheit alles menschlichen Handelns sehr mangelhafte Vorstellungen gehabt habe und infolge davon die dramatische Handlung in fast allen seinen Werken an grossen Unwahrscheinlichkeiten leide“. Nun ist es zwar im Allgemeinen richtig, dass, wie die Anklage weiter lautet, Shakespeare „die Handlung in weit stärkerem Grade aus den Charakteren ableitet, als die Erfahrung uns zeigt“, dass bei ihm das abschwächende Gegengewicht, welches in der Verkettung der äusseren Verhältnisse und Umstände liegt, zurücktritt, dass er „dem Menschen ein unbedingteres, maassloseres Handeln leiht, und seine Gestalten viel freier und selbständiger aus dem gesellschaftlichen und geschichtlichen Hintergrunde, in dem sie stehen, heraustreten“, als gewöhnlich zu geschehen pflegt. Hierin vornehmlich bekundet sich das idealistische Element seiner Dichtung. Seine Helden überragen an Charaktergrösse, Willensenergie, Thatkraft, Gewalt der Leidenschaften allerdings das gemein menschliche Maass. Aber folgt daraus, dass es ihm an Lebenserfahrung, an Kenntniss des Weltlaufs, an Einsicht in die reale Bedingtheit alles menschlichen Handelns gebrach? Ich meine im Gegentheil: Shakespeare's ebenso tiefe als umfassende Menschenkenntniss, die noch kein Kritiker angefochten hat, beweist zur Evidenz, dass er das Alles

sehr wohl kannte. Denn der ganze sogenannte Weltlauf, alle Geschichte und ihr pragmatischer Zusammenhang, alle Bedingtheit des menschlichen Handelns, beruht in letzter Instanz doch nur auf der Natur des Menschen, die, im Grunde überall die gleiche und selbige, in den mannigfaltigen Charakteren nur den Reichthum ihrer Elemente in mannigfaltiger Combination, in verschiedenartiger Stärke, Ausbildung, Richtung und Aeusserung auseinanderlegt. Eben darum aber, weil er die menschliche Natur sehr wohl kannte, wusste er auch, dass die blosse Copie des gemeinen Weltlaufs, die Beschränkung auf das gemeine Maass menschlicher Kraft im Guten und Bösen, die beständige Hinweisung auf die Abhängigkeit menschlichen Thuns und Lassens von den äusseren Umständen etc. dem Kunstsinn, dem poetischen Triebe und Bedürfnisse der menschlichen Natur keineswegs entspricht. Der gemeine Weltlauf mit seinem schwächenden, hemmenden, herabdrückenden Einfluss ist durch und durch prosaisch, ebenso prosaisch wie der gemeine Weltbürger, der das geringe Maass von Kräften, das er besitzt, dem Weltlauf anzupassen und von ihm zu profitiren sucht. Darum fordert schon Aristoteles vom Dichter der Tragödie, dass er uns einen strebsamen, kräftigen, grossen Charakter (einen *σπουδαιος*) zeichne, strebsam genug, um in Conflict mit dem Weltlauf zu gerathen, kräftig genug, um den Kampf würdig zu bestehen, gross genug, um noch im Unterliegen seine Kraft und Grösse, seine Freiheit und Selbständigkeit zu bewähren, kurz einen Charakter, der es bethätigt, dass des Menschen Schicksal, trotz des anscheinenden Gegentheils, in ihm selbst liege und aus ihm selber hervorquelle. Denn nicht die Schwäche, sondern die Kraft, nicht die Abhängigkeit, sondern die Freiheit, nicht das Gemeine, sondern das Ungemeine ist poetisch; und dies poetische Interesse, diese Lust des Menschen am Grossen, Mächtigen, Ausserordentlichen, diesen Zug zum Idealen in der menschlichen Natur, kann der Realismus, wo er den Zeitgeist beherrscht, zwar wohl in andere Bahnen, auf andere, nach Form und Inhalt verschiedene Gegenstände ablenken, aber niemals austilgen. Darum ist es nicht das vergebliche Ankämpfen wider die eiserne Nothwendigkeit, nicht der Sturz unter die Räder eines blindzufahrenden Schicksals, noch das schwächliche Sichschmiegen und Erliegen unter der Gewalt der Umstände, die in uns das Gefühl des Tragischen weckt, sondern nur der Fall des Grossen, Mächtigen, Edlen infolge der ihm selbst anhaftenden Schwäche und Einseitigkeit, aus Unbesonnenheit und Verblendung im Uebermaasse der Leidenschaft, aus Mangel an Selbstbeherrschung und Selbstregierung, erregt jenes Gefühl der

Furcht und des Mitleids, der Erhebung und Läuterung, das wir mit dem Namen des Tragischen bezeichnen. Darum ist es nothwendig, dass in der Tragödie die Handlung nicht nur in stärkerem Grade aus den Charakteren sich ableite, als die Erfahrung uns zeigt, sondern auch, entsprechend den grossen Charakteren, von denen sie ausgeht, über das Maass des Alltäglichen, Erfahrungsmässigen hinausgehe. Dadurch indess wird sie noch keineswegs unwahrscheinlich, undenkbar. Undenkbar ist nur das Sichwidersprechende, unwahrscheinlich nicht das, dem die Wahrheit, sondern der Schein der Wahrheit fehlt. Aber der Schein trügt, und das Wahre ist daher keineswegs immer auch wahrscheinlich. Jedenfalls würde eine Handlung, welche, obwohl getragen von grossen, heroischen, ungewöhnlichen Charakteren, doch ganz im Kreise der gewöhnlichen Erfahrung sich bewegte, wegen des darin liegenden inneren Widerspruchs gerade unwahrscheinlich erscheinen. —

Indess solche grosse, aussergewöhnliche Charaktere, Thaten und Schicksale sind nur statthaft in einer völlig freien Dichtung welche den Stoff beliebig wählt und gestaltet. In den historischen Dramen, welche die geschichtliche Wahrheit im Spiegelbilde der Poesie uns zeigen wollen, ist es nicht erlaubt, das Maass der gegebenen Wirklichkeit zu überschreiten, weder in der Handlung noch in der Charakteristik. Daher, meint man, trete jener Mangel Shakespeare's an Kenntniss des Weltlaufs und der realen Bedingtheit alles menschlichen Handelns in seinen hochgerühmten historischen Stücken besonders auffallend hervor. In ihnen weiche die pragmatisch verständige Seite der Geschichtsdarstellung überall sehr zurück: „Die Ereignisse werden als etwas durch die Chronik einfach schon Gegebenes ohne weitere innere Begründung hingenommen; von der Macht und Wirkung bestimmter gesellschaftlicher Zustände sei niemals die Rede.“ — Ich muss den Vorwurf in der Allgemeinheit, in welcher er hier ausgesprochen ist, wiederum entschieden zurückweisen. Ich meine, wenn es Shakespeare, wie allgemein anerkannt wird, meist gelungen ist, den historischen Stoff, obwohl er ihn „als etwas durch die Chronik Gegebenes“ einfach hinnahm, doch so zu combiniren, zu beleben und auszugestalten, dass das historische Gemälde zugleich einen mächtigen poetischen Eindruck macht, so ist das nur ein Beweis seiner ausserordentlichen Begabung für die dramatische Kunst. Denn dieser Erfolg ist natürlich viel leichter zu erringen bei freier Wahl und beliebiger Abänderung des Stoffs. Die allgemeinen socialen Zustände und ihre Bedeutung vermag der Dichter nicht wie der Historiker durch detaillirte Beschreibung der

obwaltenden allgemeinen geographischen, klimatischen, ethnologischen Verhältnisse, durch Erörterungen ihrer Ursachen und Wirkungen, durch vergleichende Hinweisungen auf andere Völker und Zeiten, sondern nur an den Situationen, der Sinnesart und den Charakteren der einzelnen handelnden Personen zur Anschauung zu bringen. Das hat Shakespeare meist gethan: in König Johann z. B. durch die Schilderung des Benehmens der Bürger von Calais, durch die hervorgehobenen Züge der allgemeinen Sinnesweise der englischen und französischen Lords, durch die Art der Charakteristik der Hauptpersonen; in Richard II durch die Beschreibung des Einzugs Bolingbroke's in London; in Heinrich IV durch die hinzugedichtete und mit den historischen Ereignissen so meisterhaft verflochtene Falstaffiade; in Heinrich V durch die eingeschalteten Lagerscenen und einzelne genreartige Figuren wie Fluellen, Gordon, der Page etc. Nur das ist einzuräumen, dass Shakespeare in Betreff der Begründung und Motivirung der historischen Begebenheiten allerdings kein grosses Gewicht legt weder auf die allgemeinen gesellschaftlichen Zustände, noch auf das besondere Gepräge der Zeiten und Völker oder den sogenannten Zeitgeist. Das allgemein Menschliche im Gewande der englischen Nationalität des 16. Jahrhunderts schlägt überall vor in seinen Dramen; die Züge des Besonderen, Eigenartigen, Specifischen erscheinen nur wie Coloraturen und Variationen der einen grossen, ausdrucksvollen Melodie, welche durch alle seine Dichtungen hindurchklingt. Aber es fragt sich noch sehr, ob der Dichter in diesem Punkte anders verfahren und weiter gehen darf als Shakespeare gegangen. Es fragt sich ebenso noch sehr, ob in jenen Zeiten, die er, namentlich in den englischen Königsdramen schildert, die allgemeinen Zustände und Verhältnisse, Volk und Bürgerthum von so weitgreifendem Einfluss waren, dass sie den Ursprung und Gang der Ereignisse wesentlich mit bestimmten. Es fragt sich endlich noch sehr, ob die moderne Historiographie Recht hat, wenn sie in ihrer realistischen Richtung geneigt ist, nicht blos in einzelnen Perioden, sondern überall die allgemeinen Zustände und Verhältnisse als die Grundquelle der historischen Begebenheiten zu betrachten und damit der Nothwendigkeit das Uebergewicht über die Freiheit zuzuerkennen. Wenn Shakespeare der entgegengesetzten Meinung ist und insofern einer „aristokratischen Weltanschauung“ huldigt, als er die geschichtlichen Ereignisse allerdings durchgängig, wenn nicht ausschliesslich, aus den Charakteren und freien Entschlüssen, den Beziehungen und Situationen der Fürsten und Führer der Völker herleitet, so ist er vom

Standpunkt der Poesie jedenfalls, von dem der Geschichte vielleicht in seinem guten Rechte. Ich brauche, um dieses bescheidene Vielleicht zu rechtfertigen, hier, in dieser Versammlung nicht ausdrücklich hinzuweisen auf die grossen Ereignisse des vorigen Jahres und die ebenso grossen Männer, die sie leiteten und gegen die allgemeine Stimmung glorreich hinausführten. Und demnach können wir nur so viel zugeben, dass Shakespeare in den historischen Stücken bei dem verwickelteren Stoffe, den sie ihm boten, noch öfter als sonst es verabsäumt haben mag, die Motive der Action und ihres Verlaufs dem Zuschauer klar und deutlich darzulegen, und dass er, um dem spröderen Stoffe die dramatische Wirkung abzugewinnen, hier und da die Situation bis zur Schärfe schroffster Contraste zuspitzt und dadurch allerdings der Wahrscheinlichkeit in's Gesicht schlägt. Mit Recht, meine ich, kann man Richard III. den Vorwurf machen, dass es unmotivirt, unwahrscheinlich, unnatürlich erscheine, wenn Richard für seine Bewerbung um die Hand der Prinzessin Anna „grade den Moment wählt, da der von ihm gemordete König zu Grabe getragen wird, mit gezogenem Schwerte die Träger nöthigt die Bahre niederzusetzen, und nun auf der Strasse unter Sistirung des Leichenzuges die Hand der leidtragenden Tochter erobert.“ Mit Recht kann man gegen Timon von Athen den Vorwurf erheben, dass „seine Verschwendung und Freigebigkeit wie hinterdrein seine Erbitterung und Menschenverachtung an's Unsinnige streife, und dass wir für einen so kopflos Handelnden uns unmöglich so weit interessiren können, als es für die Empfindungen, welche die Tragödie fordert, unerlässlich sei“ wir haben keine Furcht das Gleiche zu erleiden, weil wir sicher sind, in gleichem Falle anders zu handeln und bringen es daher auch nicht zum Mitleid für den Leidenden.“ Allein wenn man aus solchen einzelnen Missgriffen den allgemeinen Schluss gezogen hat: es sei dem Dichter von Romeo und Julie, Hamlet, Lear etc. „nie recht deutlich geworden, dass Handlung und Charakteristik im innigsten Verbande mit einander stehen, dass auf ihrer Uebereinstimmung die tragische Wirkung wesentlich beruhe, und dass man daher nicht aus der nächsten besten Anekdote, Chronik, Novelle ein Süjet herübernehmen könne, um Geist, Witz, tiefe Weisheit, glänzende Bilder und Gedanken, wie die Lichter am Weihnachtsbaum, äusserlich daran aufzuhängen“, — so ist das, denke ich, eine ähnliche Verblendung des Urtheils, wie sie Timon von Athen sich zu Schulden kommen lässt, aber die Kritik sich nie schuldig machen sollte.

Der erwähnte Ausspruch des strengen Kritikers zielt indess

wohl auch auf Shakespeare's Lustspiele. Hier allerdings finden wir häufig Situationen, die mit den Charakteren wie mit der Wahrscheinlichkeit in Widerspruch stehen; ich erinnere an Portia's Gebundenheit in Betreff der Wahl ihres Gatten, an die Lage Orlando's und im Grunde aller Personen in Wie es euch gefällt, Viola's in Was ihr wollt, Falstaff's in den Lustigen Weibern von Windsor etc. Allein im Lustspiel hat das Zufällige und Phantastische, wie der strenge Kritiker selbst anerkennt, seinen berechtigten Platz; im Lustspiel vertritt der Zufall und die menschliche Willkühr, Thorheit und Verkehrtheit das Schicksal und die Nothwendigkeit desselben, die in der Tragödie waltet. Aber wenn wir sonach auch die Lustspiele Shakespeare's von jenem Vorwurf freisprechen müssen, so dürfte doch gerade an ihnen vom Standpunkte der heutigen ästhetischen Kritik weit mehr auszusetzen sein als an seinen Tragödien und historischen Stücken. Im Gebiete des Komischen ist jeder, auch der genialste Dichter bei seinen Productionen weit mehr abhängig vom wirklichen Leben, vom Geist und Charakter des Volks und Zeitalters, welchem er angehört. Denn eben das gemeine wirkliche Leben und seine Repräsentanten hat er in der Komödie abzubilden und selbst wo er sich hoch über dasselbe in die freie Region der Phantasie zu erheben scheint, ist es doch nur das gemein wirkliche Leben, das er uns im Hohlspiegel der Phantasie, unter der durchsichtigen Hülle seiner seltsamen, phantastischen Gebilde zur Anschauung bringt. Aber die Sitten und Gebräuche, die Formen des gesellschaftlichen Verkehrs, die Beziehungen der verschiedenen Volksklassen zu einander, Geschmack und Urtheil, Sprache und Ausdrucksweise, kurz Kern und Schale des „Körpers der Zeit" ändern sich mit jedem neuen Menschenalter, das im Strome der Geschichte auftaucht. Damit ändert sich aber auch die Auffassung des Komischen nach Form und Inhalt. Es liegt in seiner Natur, dass das Komische und seine Wirkung weit mehr als das Tragische von der Subjectivität, Charakter und Stimmung der verschiedenen Individuen, also auch der verschiedenen Völker und Zeitalter abhängig ist. Wie der Erwachsene, der Gebildete kaum belächelt, oft gar nicht komisch findet, was dem Kinde und gemeinen Manne ein schallendes Gelächter entlockt, so finden wir heutzutage Personen und ihr Betragen, Verhältnisse und Situationen, Redeweisen und Ausdrücke, gar nicht komisch, die in früheren Zeiten entschieden den Eindruck des Lächerlichen machten und bei anderen Völkern vielleicht noch machen. Die Quelle des Komischen ist ja vorzugsweise der scharfe, in die Augen springende Contrast, der um so

wirksamer wird, je mehr er sich zum sichtbaren Widerspruch zuspitzt. Aber der Contrast, den wir alle Tage sehen, macht keinen Eindruck mehr, die Gewohnheit vernichtet den Effect des lächerlichsten Benehmens, der komischsten Ausdrücke und Situationen. Shakespeare z. B. liebt es in seinen Lustspielen die colossalsten Uebertreibungen, die ausschweifendsten, carrikirtesten Bilder und Gleichnisse seinen Personen in den Mund zu legen; ich erinnere nur an die sprudelnde Fülle hyperbolischer Vergleichungen, die Prinz Heinrich über seinen Freund Falstaff ausschüttet und dieser ihm gelegentlich zurückgiebt. Ohne Zweifel thaten sie damals ihre Wirkung; denn Shakespeare, *the only Shakescene,* wie ihn Rob. Greene nannte, wusste sehr genau, was seiner Zeit bühnengerecht und bühnenwirksam war. Heutzutage macht die Uebertreibung keinen rechten Eindruck mehr, vielleicht weil wir uns in einer fortwährenden Ueberspannung nicht nur unserer Ideen, Meinungen und Intentionen, sondern auch unserer Zustände und Verhältnisse befinden; vielleicht weil wir uns daran gewöhnt haben, die Wahrheit und Wirklichkeit nicht mehr in ihrem natürlichen, einfachen Gewande, sondern gleichsam in der bauschigen Crinoline absichtlicher oder unabsichtlicher Uebertreibung oder im flatternden Spitzenkleide forcirter Pointen zu erblicken. — Shakespeare liebt es andererseits, seine Lustspiele mit einem Reichthum von Wortgefechten und Wortspielen auszustatten, die ihm, wie es scheint, in unerschöpflicher Fülle zu Gebote standen, so dass das Komische sich oft ganze Strecken entlang auf dieser schlüpfrigen Bahn der Zweideutigkeiten bewegt. Das Wortspiel war seiner Zeit noch etwas Neues, erst kurz vor seinem Auftreten hatte es John Lilly in das englische Lustspiel eingeführt, und die von ihm ausgegangene Form der Sprache, der sogenannte Euphuism, d. h. der Wortwitz und das Wortspiel in allen möglichen Gestalten, beherrschte noch zu Shakespeare's Zeit die Conversation der gebildeten Kreise Englands. Heutzutage macht auch das Wortspiel keinen rechten Effect mehr, offenbar weil wir zu sehr daran gewöhnt sind. Alle Tage werden uns ausgedehnte Wortgefechte vorgeführt, tagtäglich werden wir mit Rebus und Calembours, guten und schlechten, bis zum Ueberdruss regalirt. — Dazu kommt die realistische Richtung unserer Zeit: wir verlangen auch das Komische in mehr compacter, handgreiflicher Gestalt; das Spielen mit Worten, das immer auch ein Spiel der Gedanken ist, die Sprünge des Humors, die Sarkasmen und witzigen Einfälle wollen verstanden und in Gedanken nachgebildet sein; je feiner und geistreicher sie sind, destô mehr erfordern sie ein scharfes

Denken und Gewandtheit der Reflexion; wir aber sind ermüdet, abgehetzt von der praktischen Thätigkeit des Tages, wenn wir in's Theater kommen; das Spasshafte, Burleske, Possenhafte gefällt uns daher besser.

Gleichwohl müssen wir anerkennen, dass das Komische des Dramas vornehmlich und überall auf den komischen Charakteren und Situationen, die uns der Dichter vorführt, beruhen muss, denn nur dann ist es wahrhaft dramatisch. Und eben damit erkennen wir es zugleich als einen Fehler an, dass in Shakespeare's Lustspielen, obwohl es ihnen keineswegs an meisterhaft gezeichneten komischen Charakteren und Situationen fehlt, doch der Wortwitz zu sehr überwiegt und zuweilen den Mangel an sachlicher Komik ersetzen muss, während die Action hier und da zu sehr an den Ernst schwer wiegender sittlicher Gebrechen und Conflicte streift. Dazu kommt, dass dieser Wortwitz, wie ich schon andeutete, nur zu häufig auf dem schmutzigen Boden der Equivoke sich herumtummelt und wenn auch selten, doch hier und da eine Form annimmt, die den guten Geschmack und jedes feinere Gefühl verletzt. Shakespeare mochte in diesem Punkte allerdings nur der freien Sitte seiner Zeit folgen. Allein wenn wir ihm desshalb auch für seine Person Verzeihung angedeihen lassen wollen, seinen Stücken bleibt immer der Makel der schlechten Sitte anhaften. Viele seiner Lustspiele erheben sich überhaupt zu wenig über das Niveau, die Absonderlichkeiten, Einseitigkeiten und Schwächen seiner Zeit und Nationalität. Sie können daher in der Gestalt, in der sie uns vorliegen, die heutige Bühne nicht mehr wohl betreten, sie müssen verändert, umgebildet werden, wenn sie heutzutage noch dramatischen Erfolg haben sollen. —

Ich schliesse mit diesem Hinweis auf die Zwecke und Bestrebungen unseres Vereins. Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft will nicht blos das Studium der Shakespeare'schen Dichtung mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln fördern und beleben; sie will nicht blos seine Werke emendiren, interpretiren, erläutern, in neuen besseren Ausgaben und Uebersetzungen verbreiten; kurz sie will allerdings auch, aber keineswegs blos eine literarische, philologische, historische Thätigkeit üben. Sie will vor Allem auch das Urtheil über Shakespeare's Dichtung läutern und aufklären; sie will die Spreu von dem Weizen ausscheiden, das Ewige, Mustergültige, Nachahmungswürdige hervorheben, das Vergängliche, Man-

gelhafte, Untaugliche, das die begeisterte Verehrung des grossen Meisters leicht übersieht, vor Augen legen; sie will diese Verehrung, die ihm mit Recht gebührt, nicht abschwächen, wohl aber mit der Wahrheit vermählen, die allein den Anspruch auf allgemeine Geltung hat. Dadurch hofft sie zugleich das deutsche Drama, die deutsche Bühne, wenn auch nur mittelbar, zu heben und zu fördern, und so eine Wirksamkeit zu gewinnen, die nicht blos in die Vergangenheit, in die Literatur und die beschränkten Kreise der gelehrten Bildung, sondern in die lebendige Gegenwart, in das Volksleben und die Volksbildung eingreift und eine bessere Zukunft vorbereitet.

Jahresbericht für 1865—1866.

Abgestattet in der General-Versammlung zu Berlin, am 23. April 1867.

Die grossen Thaten und Ereignisse des verflossenen Jahres, so aufregend, erfolgreich und, ich denke, auch segensreich sie überall wirkten, hemmten doch natürlicher Weise die Wirksamkeit unseres Vereins. Wir klagen nicht, in solcher Zeit muss jede andere Thätigkeit ruhen, alle Kraft sich ausschliesslich dem Dienste des Vaterlands weihen. Wir wollen uns nur entschuldigen, dass wir die statutenmässige General-Versammlung, die auf den October v. J. bereits anberaumt war, nicht abgehalten, das statutenmässig in jedem Jahre herauszugebende Jahrbuch für 1866 nicht geliefert haben. Ich darf wohl annehmen, dass diese Hinweisung auf die obwaltenden allbekannten Umstände genügen wird und darauf hin die hochgeehrten Mitglieder der Gesellschaft für jene Abweichungen von den Statuten Indemnität — verzeihen Sie den parlamentarischen Ausdruck — uns gewähren werden.

Wir hoffen um so mehr auf ein freisprechendes Urtheil, als ich mich wohl keiner Ruhmredigkeit schuldig mache, wenn ich behaupte, dass das heute vertheilte Jahrbuch, welches sonach zwei Gesellschaftsjahre (vom 25. April 1865 bis 23. April 1867) zu vertreten hat, durch den Reichthum und die Mannichfaltigkeit seines Inhalts einigermaassen befähigt erscheint, für zwei Jahrgänge gelten zu dürfen. Man hat dem ersten Bande, der in der General-Versammlung von 1865 vertheilt ward, den Vorwurf gemacht, dass der Inhalt desselben zu einseitig die Interessen des Literarhistorikers und Shakespeare-Gelehrten berücksichtige. Ich hoffe, dass der

neue Band diesem Tadel nicht wieder ausgesetzt sein wird. Neben einer Anzahl historischer, kritischer und ästhetischer Abhandlungen, neben einigen Recensionen neu erschienener Schriften und einer umfassenden Shakespeare-Bibliographie, finden Sie Berichte von mehreren der bedeutenderen Bühnen Deutschlands über die Shakespeare-Aufführungen, die in den letzten Jahren von ihnen veranstaltet worden; Sie finden einen Aufsatz über Cordelia als tragischen Charakter, eine Charakteristik Hamlet's für Schauspieler, einen Artikel über Ludwig Devrient als König Lear, kurz, Sie werden bei billigen Ansprüchen anerkennen müssen, dass das neue Jahrbuch der Bühne und damit dem Leben und unmittelbaren Wirken Shakespeare's im Volke und auf das Volk die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet hat. —

Erlauben Sie mir an dieser Stelle von der Tagesordnung ein weniges abzuweichen und um des inneren Zusammenhangs willen an meine Bemerkungen über das Jahrbuch sogleich den Bericht über einen anderen Theil der Thätigkeit des Vorstandes anzuknüpfen, den Bericht über das Uebersetzungswerk, das unter den Auspicien der Gesellschaft erscheinen soll. Von Anfang an haben wir uns die Aufgabe gestellt, durch eine bessere, wo möglich vorzügliche, jedenfalls würdig und zweckmässig ausgestattete Uebersetzung der Shakespeare'schen Dichtungen das Verständniss und damit den Einfluss derselben zu heben. Wir haben gemeint, dass eine Uebersetzung, die diesen Zweck erfüllen solle, ausgestattet sein müsse zunächst mit einer übersichtlichen Darstellung der Geschichte Shakespeare's und seiner Dichtung als allgemeiner Einleitung, sodann mit speciellen Einleitungen zu allen einzelnen Dramen, welche über die Quellen und die Art der Benutzung derselben, über die Entstehungszeit, die vorhandenen Original-Ausgaben der Stücke u. s. w., das Nöthige darzubieten, endlich mit einer Reihe von Anmerkungen zu jedem Drama, die theils den Sinn dunkler Stellen durch Hinweisung auf den Gedankenzusammenhang und die Intentionen des Dichters wie auf die historischen Beziehungen, die Sitten und Gebräuche etc. zu erläutern, theils schwierige, im Text zweifelhafte oder durch Druck- und Schreibefehler offenbar verdorbene Stellen zu emendiren und so durch eine fortlaufende Textkritik die gegebene Verdeutschung zu rechtfertigen haben würden. Andererseits haben wir gemeint, dass es zur Erreichung unseres Zweckes nicht einer völlig n e u e n Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen bedürfe, dass es vielmehr am zweckentsprechendsten sein werde, die anerkannt vorzüglichste Uebersetzung, die Schlegel-Tieck'sche, zu Grunde

zu legen. Diese Meinung gründet sich auf die bisher unübertroffene und vielleicht unübertreffliche Meisterschaft, mit der A. W. Schlegel, trotz mancher augenfälliger Fehler im Einzelnen, Geist und Charakter der Shakespeare'schen Dichtung überhaupt, wie Zeichnung und Colorit der einzelnen Stücke, kurz den Styl Shakespeare's wiederzugeben gewusst hat. Heutzutage ist es ein Leichtes, jeden beliebigen Inhalt in glatte, gefällige, fliessende Verse einzukleiden; das ist kaum noch ein Verdienst zu nennen; den Meister der Uebersetzungskunst macht allein der feine durchdringende Sinn für den Charakter und die Eigenthümlichkeit des fremden Dichters, das sichere, klare Stylgefühl und die Fähigkeit, demselben durch das einzelne Wort wie durch die Haltung des Ganzen, ohne Verletzung des Genius der deutschen Sprache, Ausdruck zu geben. In dieser Beziehung, meinen wir, steht Schlegel noch immer unübertroffen da; und in diesem Urtheil stimmen anerkannte Autoritäten wie Delius, Bernays, Freiligrath, Gildemeister u. A. mit uns überein. Gildemeister insbesondere, den wir zu unserem schmerzlichen Bedauern nicht mehr für uns haben gewinnen können, erklärt es in der Einleitung zu seiner Uebersetzung von König Johann für unmöglich, bei den von Schlegel übertragenen Stücken nicht in Uebereinstimmung mit ihm zu gerathen, d. h. von ihm zu entlehnen, indem er bemerkt: „Gewisse Ausdrücke, Wendungen, Sentenzen aus den Shakespeare'schen Dramen haben von Schlegel ihr deutsches Gewand für alle Zeiten erhalten: es kann ihnen nicht abgestreift werden, ohne ein Stück ihres poetischen Lebens mit abzureissen.“ Bei den von Schlegel übersetzten Stücken kann also die Aufgabe nur sein, die einzelnen offenbaren Fehler, die er begangen, mit geschickter Hand zu verbessern. Anders verhält es sich mit den unter Tieck's Namen gehenden Uebertragungen. Auch diese sogenannte Tieck'sche Uebersetzung hat ihre Vorzüge; aber hier sind u. E. von den 19 Stücken, die sie umfasst, eine Anzahl ganz neu zu übersetzen, die übrigen nicht nur zu verbessern, sondern stellenweis umzuarbeiten.

Für die Ausführung der so gestellten Aufgabe haben wir anerkannte Meister der Uebersetzungskunst, ich nenne nur den Herrn Director Prof. Dr. Hertzberg, den Uebersetzer von Chaucer's *Canterbury Tales*, den Herrn Director Alex. Schmidt, den Uebersetzer von *Lalla Rookh* und von Macaulay's *Lays of Ancient Rome*, gewonnen. Ihnen wird Prof. N. Delius, der ausgezeichnetste Shakespearekritiker, den wir gegenwärtig besitzen, zur Seite stehen und die Lösung ihrer Aufgabe erleichtern, indem er es übernommen hat, alle die Stellen, in denen Schlegel und resp. Tieck aus irgend

einem Grunde den Sinn des Textes verfehlt haben, aufzuzeichnen und das richtige Verständniss nachzuweisen, auch erforderlichen Falles die nöthige Textkritik zu üben. Herr Buchhändler Georg Reimer, der schon durch den Verlag des Jahrbuchs unter günstigen Bedingungen sich um die Gesellschaft verdient gemacht, ist bereitwillig auf unsern Plan eingegangen und wird das neue Uebersetzungswerk auch in äusserlich würdiger Gestalt zu einem möglichst niedrigen Preise herausgeben. Auch hat er sich verpflichtet, falls eine zweite Auflage nöthig werden sollte, der Gesellschaftskasse 1000 Thaler zu übermachen. Der Druck ist so weit vorbereitet, dass er unmittelbar beginnen kann, und zu Michaelis der erste Band erscheinen wird.[1])

Wir bedauern, dass wir der hochverehrten Versammlung nichts Grösseres und Besseres über unsere Thätigkeit berichten können, nicht nur die Zeitverhältnisse, sondern namentlich die Lage der Gesellschaftskasse liess eine weitere Ausdehnung derselben nicht zu, obwohl wir wiederum der hohen Beschützerin unseres Vereins, Ihrer Königl. Hoheit der Frau Grossherzogin von Sachsen (Weimar), für ein Gnadengeschenk von 200 Thlr. unseren tiefgefühlten Dank an dieser Stelle nochmals auszusprechen haben. — Unsere Einnahmen reichen zwar aus, um die Verwaltungskosten, die Kosten des Jahrbuchs etc. zu decken, aber es bleibt leider nur wenig übrig. Die Bibliothek hat daher nur in höchst beschränktem Maasse vermehrt werden können und hat vornehmlich nur durch einige Geschenke, für die wir den freundlichen Gebern hiermit öffentlich danken, einigen Zuwachs erhalten. Der Zustand der Kasse hängt von der Zahl der Mitglieder ab, und leider ist diese während der letzten beiden Jahre von ca. 130 nur bis auf ca. hundert und einige sechzig gestiegen. Von ihnen gehören nur einige dreissig Berlin an, Berlin, der Metropole der deutschen Wissenschaft und Kunst, der Hauptstadt des deutschen Bundes! Ich muss leider bekennen, dass m. E. diese Zahl eine recht geringe ist. Ich muss Ihnen weiter offen gestehen, dass es vornehmlich die Hoffnung war, ein lebendigeres Interesse für die Zwecke unseres Vereins zu wecken, die uns veranlasst hat, die diesjährige General-Versammlung nach Berlin auszuschreiben. Lassen Sie mich mit dem Wunsche schliessen, dass wir in dieser Hoffnung nicht getäuscht werden mögen — d. h. mit der Bitte an Sie, das Ihrige zu thun, dass unsere Hoffnung in Erfüllung gehe!

[1]) Er ist pünktlich erschienen und hat eine sehr günstige Aufnahme gefunden. D. Red.

Bericht über die General-Versammlung zu Berlin

am 23. April 1867.

In Gemässheit des von der General-Versammlung zu Weimar am 8. October 1865 gefassten Beschlusses fand die diesjährige (dritte) General-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Berlin Statt, wo derselben vom Königl. Generalintendanten Herrn v. Hülsen der Concertsaal des Königl. Opernhauses mit dankbarst anzuerkennender Bereitwilligkeit eingeräumt worden war. Die Verhandlungen wurden durch den (vorstehenden) einleitenden Vortrag des Herrn Vorsitzenden, Professor Dr. Ulrici, über Shakespeare's Fehler und Mängel eröffnet, welchem die Versammlung mit gespannter Aufmerksamkeit und Theilnahme folgte. Daran schloss sich der (gleichfalls auf den vorangehenden Blättern abgedruckte) Jahresbericht des Herrn Vorsitzenden. Mit Bezugnahme auf diejenige Stelle dieses Berichtes, welche das von der Gesellschaft unternommene Uebersetzungswerk betrifft, lenkte Herr Hofrath Dr. Gottschall die Aufmerksamkeit der Versammlung auf die von den Herren Bodenstedt und Dingelstedt gleichzeitig veranstalteten Shakespeare-Uebersetzungen und beantragte, die General-Versammlung möge erklären, dass auch diese beiden Uebersetzungen als von der Shakespeare-Gesellschaft ausgegangene ächte Kinder zu betrachten seien, und möge ihnen demgemäss freundliche Wünsche und Empfehlungen auf den Weg geben. Nach einer längeren Discussion, an welcher sich namentlich die Herren Dr. Eduard Brockhaus für, und Dr. Leo gegen den Gottschall'schen Antrag betheiligten, sowie

nach einigen thatsächlichen Erläuterungen des Herrn Präsidenten wurde folgendes Amendement des Herrn Dr. Leo: „Die Versammlung beschliesst, in Anbetracht, dass der Werth der verschiedenen Uebersetzungen erst nach ihrer Vollendung festgestellt werden kann, über den Gottschall'schen Antrag zur Tagesordnung überzugehen," mit entschiedener Mehrheit angenommen. Sodann trug Herr Dr. Leo den Kassenbericht im Auszuge vor und die Versammlung genehmigte den von ihm vorgeschlagenen Modus der Rechnungsprüfung und Entlastung. Die Finanzen der Gesellschaft lassen noch immer manches zu wünschen übrig, jedoch wird eine Besserung derselben einestheils von einer wesentlichen Einschränkung der Verwaltungskosten, anderntheils von einer erhöhten Betheiligung am Vereine erhofft. Der Herr Vorsitzende theilte ferner mit, dass der Herr Intendant v. Bodenstedt sich zu grossem Bedauern durch seine neue Berufsthätigkeit veranlasst gesehen habe, die von ihm mit so viel Liebe und Umsicht geführte Redaction des Jahrbuches, dessen zweiter Jahrgang an die anwesenden Mitglieder vertheilt wurde, niederzulegen, und dass in Folge dessen die Redaction vom Vorstande dem Professor Dr. Elze übertragen worden und dieser damit statutenmässig in den Vorstand eingetreten sei. Zu gleicher Zeit wurde die Versammlung in Kenntniss gesetzt, dass Herr Prof. Dr. Lemcke aus dem Vorstande ausgeschieden, sowie dass nach Massgabe der Statuten vier Vorstandsmitglieder ausgeloost worden seien und zwar die Herren

Generalintendant Dr. Dingelstedt,
Geh. Hofrath Dr. Marshall,
Hofrath Dr. Gottschall und
Dr. Köster.

An ihre Stelle waren somit fünf neue Mitglieder in den Vorstand zu berufen, darunter statutenmässig drei in Weimar ansässige. Die von der Versammlung vollzogene Wahl fiel auf die Herren

Generalintendant Dr. Dingelstedt,
Geh. Hofrath Dr. Marshall,
Geh. Hofrath Dr. Schöll,
Oberhofmarschall v. Friesen, Excellenz, und
Prof. Dr. Hertzberg.

Der um die Gründung der Gesellschaft hochverdiente Herr Generalintendant Dr. Dingelstedt hat jedoch leider die Annahme der Wahl abgelehnt und seinen Austritt aus dem Vorstande

erklärt, so dass an seiner Stelle eine Neuwahl zu erfolgen hat. Abgesehen von den seitens des geschäftsführenden Ausschusses in Weimar cooptirten Mitgliedern ist mithin der Gesellschaftsvorstand gegenwärtig aus folgenden Herren zusammengesetzt:

Prof. Dr. Ulrici in Halle, Präsident,
Commerzienrath Oechelhäuser in Dessau, Vicepräsident,
Geh. Hofrath Dr. Marshall in Weimar,
Prof. Dr. Delius in Bonn,
Dr. Leo in Berlin,
Intendant Dr. v. Bodenstedt in Meiningen,
Prof. Dr. Eckardt in Mannheim,
Prof. Dr. Elze in Dessau,
Geh. Hofrath Dr. Schöll in Weimar,
Oberhofmarschall v. Friesen, Excellenz, in Dresden, und
Prof. Dr. Hertzberg in Bremen.

Als Ort der nächstjährigen General-Versammlung wurde schliesslich mit Einstimmigkeit Weimar erwählt.

In der gegenwärtigen Zeit politischer Erregung und bei dem vorzugsweise auf die staatliche Neugestaltung des Vaterlandes gerichteten Sinne der Metropole Norddeutschlands konnte natürlicher Weise eine allseitige und tiefgehende Theilnahme für die geräuschlosen Bestrebungen der Shakespeare-Gesellschaft nicht erwartet werden. Dessenungeachtet hat die Berliner General-Versammlung einem weiteren Kreise Anregung gegeben und sie ihrerseits von demselben empfangen. Namentlich ist eine Anzahl hervorragender Mitglieder aus Berlin wie aus der Ferne zu gegenseitiger Annäherung zusammengeführt worden, was auf die Förderung der gemeinsamen Sache wie der Einzelstudien nur von gedeihlichem Einflusse sein kann. Die Mitgliederzahl ist gestiegen, der Bestand der Gesellschaft und ihre Organisation befestigt. Es darf wohl gesagt werden, dass die Gesellschaft von Tag zu Tage mehr die Anerkennung und Unterstützung findet, deren sie freilich noch immer in erhöhtem Maasse bedarf, wenn es ihr gelingen soll, alle auf Shakespeare gerichteten Bestrebungen und Sympathien in einen lebenskräftigen Organismus zusammenzufassen und für unsere Literatur, unsere Bühne und Kunst dauernd fruchtbar zu machen.

Essay über Richard III.

Von

Wilhelm Oechelhäuser.

Das Studium Richard's III. gewährte mir von jeher ein besonderes Interesse. Es bezeichnet dies Drama den bedeutungsvollen Markstein, der Shakespeare's Jugendarbeiten von den unsterblichen Werken seiner Glanzperiode scheidet und ganz unverkennbar trägt es jene eigenthümliche Signatur, welche die Dichterheroen aller Zeiten den in die Jugendperiode ihres Schaffens fallenden Werken aufgedrückt haben. Der Stoff, die Ideen drängen noch zu gewaltig heran, um sich überall den Gesetzen der dramatischen Wahrheit und Schönheit zu fügen; sie überfluthen stellenweise die Schranken, die der gereifte Dichter später freiwillig inne hält. Form und Inhalt stehen noch nicht in jenem Einklang, der das Meisterwerk kennzeichnet; das Detail wird noch zu gewaltsam in die Hauptrichtung des Ganzen hineingepresst, oder seiner Motivirung zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Eine Neigung zur Uebertreibung, zu übermässiger Gefühlsanregung, waltet vor. Die Oekonomie, dieser wichtige Hebel der Wirkung, ist noch mangelhaft; das Uebergewicht der Hauptpersonen erdrückt häufig die übrigen Charaktere; die einzelnen Theile sind nicht gleichmässig ausgebaut. Aber trotz dieser und anderer, vor dem Forum wissenschaftlicher und ästhetischer Kritik nicht wegzuleugnenden Mängel, haben gerade diese Jugendwerke der Dichter von jeher einen unwiderstehlichen Reiz auf offene gesunde Naturen ausgeübt. Die Frische, Kraft, Ursprünglichkeit, welche das Ganze durchwehen, entschädigen reichlich für

die Mängel im Einzelnen; so bei Göthe's Werther und Götz, so bei Schiller's Räubern, so bei Shakespeare's Richard III.

Die Meinungen über den absoluten Werth des vorliegenden Dramas gingen von jeher und gehen heute noch ziemlich weit auseinander. Im Allgemeinen war es die Ansicht der, von der romanischen Kritik beeinflussten englischen Shakespeare-Forscher des vorigen Jahrhunderts, dass der grosse Bühnenerfolg, den dieses Werk thatsächlich von der ersten Vorstellung an durch alle Zeiten hindurch gehabt hat, durchaus nicht in richtigem Verhältniss zu seinem, von ihnen sehr niedrig angeschlagenen dramatischen Kunstwerth stehe. Nur Richardson weicht von dieser Ansicht ab. So trefflich indess seine Bemerkungen über Richard und viele andere Charaktere des Stückes sind, so fein er schon die Gründe zu entwickeln weiss, welche uns jenen scheusslichen Charakter interessant und anziehend machen, so wenig hat er es doch zu einer gerechten Würdigung des ganzen Dramas gebracht; noch weniger Johnson, Malone und Steevens, denen überhaupt jeder Einblick in Shakespeare's Schönheiten, soweit sie nicht ganz auf der Oberfläche liegen, versagt schien.[1]) Sie alle sehen das Interesse des Stückes und seinen unleugbaren Bühnenerfolg lediglich in der Charakterzeichnung der Hauptperson begründet und seltsamerweise finden grade solche Stellen, welche wir heute als Glanzpunkte des Dramas bewundern, am wenigsten Gnade vor ihren Augen. So nennt Steevens, noch einer der besten und verdienstvollsten unter den älteren englischen Kritikern, die Werbescene Richard's um Anna kurzweg *„ridiculous and improbable"*; (Johnson hat die gleiche Bezeichnung für die Elisabeth-Scene); er lobt Cibber, dass er in seiner Bühnenbearbeitung die Erzählung von Clarence's Traum, sein Gespräch mit den Mördern (A. I, Sc. 4), die Unterhaltung der Herzogin von York mit den Kindern des Ermordeten (A. II, Sc. 2), die für die Zeichnung der historischen Situation so höchst interessante Unterhaltung der Bürger (A. II, Sc. 3), die hochpoetischen Verwünschungen der Margarethe (A. I, Sc. 3 und A. IV, Sc. 4) u. s. w. ganz weggelassen habe. Die Einflüsse der im vorigen Jahrhundert

---

[1]) Fridrich Vischer sagt treffend von ihnen (Kritische Gänge S. 52): „Bei den englischen Kritikern des vorigen Jahrhunderts kann man fest versichert sein, dass sie allemal, wo sich Shakespeare zum Höchsten erhob, über Verletzung des Geschmacks und gesunden Verstandes klagen." — Nur Richardson möchte ich hiervon ausnehmen; er scheint mir vielmehr ein verdienstvoller Vorläufer von Schlegel und Coleridge zu sein.

in England noch herrschenden französischen Geschmacksrichtung treten in dieser Beurtheilung unverkennbar hervor und man muss sich in der That wundern, wie dieselben Schriftsteller, die Shakespeare so wenig verstanden, doch mit so unglaublichem Fleiss in der Textkritik thätig waren.

Seit Deutschland, unter Vorantritt Lessing's, der Herrschaft des französischen Kunstgeschmacks den Todesstoss versetzte, seit demnächst A. W. v. Schlegel die Führerschaft der ästhetischen Shakespeare-Kritik übernahm und nicht blos England seit Coleridge, sondern in den letzten Jahrzehnten mit Guizot, Villemain, Mezières auch Frankreich ihre Ansichten in allem Wesentlichen der deutschen Auffassung anschlossen, seit insbesondere Schiller, Ulrici, Roetscher, Vischer, Gervinus, Kreyssig, Schöne, Dingelstedt u. A. meisterhafte Bemerkungen über dieses Drama niederschrieben, haben sich die Ansichten über seine Vorzüge und Mängel bedeutend geklärt. Im Allgemeinen ist dieser kritische Prozess entschieden zu seinen Gunsten ausgefallen; anscheinende Regellosigkeiten haben sich harmonisch gefügt, das scheinbar so vielfach überschrittene Maass des Menschlichen, des Schönen erscheint bei näherer Beleuchtung innegehalten, neben der allerdings dominirenden Figur Richard's machen sich bedeutendere Charaktere geltend, als es den Anschein hatte; aus den schwarzen Flecken, die Steevens sah, sind Lichtpunkte der Darstellung geworden. Unaufhaltsam verfolgt der „colossale Bösewicht" seinen stürmischen Triumphzug über die Bretter; noch heute, wie zu Shakespeare's Zeiten, wetteifern die ersten Künstler in dessen Darstellung.

An dissentirenden Stimmen über den Werth dieses Dramas und der Shakespeare'schen Historien überhaupt fehlt es allerdings auch in neuerer Zeit nicht; ein Beweis davon ist Rümelin's neueste Schrift[1].

---

[1]) Gustav Rümelin, Shakespearestudien. Stuttgart, 1866. Wenn ich Rümelin's wirklich oberflächlicher Beurtheilung der Historien entgegentreten muss (dieser und der von Hamlet handelnde Abschnitt sind offenbar die schwächsten Stellen des Buchs), so verhindert dies keineswegs viele sonstige Verdienste der Schrift anzuerkennen, wie dies auch Fr. Vischer in dem gegen Rümelin gerichteten Aufsatz: „die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet" (II. Band des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft S. 132 u. ff.) gethan hat. Es ist an und für sich schon verdienstvoll, wenn man, sobald sich die Verehrung für irgend ein Menschenwerk dogmatisch verknöchern will, dem gesunden Menschenverstand, der frischen, natürlichen, von Commentaren und Conjecturen noch nicht irregeleiteten Auffassung, ihr unveräusserliches Recht vindicirt. „Alle ächte Deutung," sagt Vischer, „beruht auf Ge-

die so viel Aufsehen erregt hat. Rümelin bezeichnet Richard III. zwar als eine „glänzende Ausnahme" unter Shakespeare's Historien, kritisirt das Drama jedoch schliesslich mit solcher Schärfe, dass man sich erstaunt fragt, wo bei so viel Unsinn, Unbegreiflichkeit und krasser Uebertreibung, die er darin findet, noch von „Glanz" die Rede sein könne. Ich komme im Einzelnen hierauf später zurück, werde übrigens ganz offen die Stellen hervorheben, wo Rümelin's Kritik zutrifft, insbesondere bezüglich des mehrfach hervortretenden Mangels an objectiver Motivirung der Handlungen.

Abgesehen davon, dass vor der prosaischen Nüchternheit Rümelin's ein poetisches Gebilde überhaupt nicht Stand zu halten vermag, rührt wohl der Grundfehler seiner Anschauung über die Historien von einer unrichtigen Auffassung des Wesens und der Aufgabe des historischen Dramas her.[2]) Er bezeichnet „den Besitz

sundheit der ersten Aufnahme in Anschauung und Gefühl." Rümelin ist jedoch, wie Vischer schlagend nachweist, über sein Ziel hinausgeschossen, in's entgegengesetzte Extrem verfallen. Der Unmuth über die blinden Verehrer, deren Zahl ihm überdies grösser scheint, als sie wirklich ist, macht ihn ungerecht gegen den Dichter selbst. Shakespeare war gewiss kein blosser Idealist; auf dem Wege, auf welchem man sich eine solche Menschenkenntniss erwirbt, wie er besass, bleibt man überhaupt kein Engel. Allein wer so unsterbliche Geisteswerke schuf, wer Gedanken zu Tage förderte, die erst die nachfolgenden Jahrhunderte voll zu würdigen wissen, dessen Feder war in der That nicht blos von materiellen oder realistischen Rücksichten geleitet; hätte er lediglich den Geschmack seines Publikums und die Rücksicht auf Erwerb vor Augen gehabt, so konnte er mit geringerer Mühe Wirksameres schaffen. — Ueberdies sind Rümelin's Ansichten über die Stellung Shakespeare's zur bürgerlichen Gesellschaft, die nach ihm der eines Ausgestossenen ziemlich gleich gekommen wäre, ganz unhaltbar, wie dies Bodenstedt bereits im II. Bd. des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft nachgewiesen hat; er vergisst, dass Shakespeare sich zuerst und vor Allem einen Namen als Dichter gemacht hatte. Ebenso unhaltbar ist seine Ansicht über die Stellung des damaligen Bürgerthums, das er durch und durch puritanisch inficirt glaubt, zur Bühne. Es hat überhaupt, kurze Perioden des Terrorismus oder Fanatismus ausgenommen, niemals eine Zeit gegeben, in der hohe und edle Gedanken in verständliche und schöne Formen gekleidet nicht in allen Schichten des Volkes sympathische Aufnahme gefunden hätten.

[2]) Siehe hierüber insbesondere die vortreffliche Abhandlung in Ulrici's: Shakespeare's dramatische Kunst. „Die historische Idee," sagt Ulrici S. 617 „ist der Punkt, in welchem die unantastbare Selbständigkeit der Geschichte, mit deren Vernichtung das historische Drama aufhört historisch zu sein, und die eben so unantastbare Freiheit der Poesie, mit deren Vernichtung sie aufhört poetisch zu sein, sich begegnen: durch die historische Idee allein ist das historische Drama möglich."

positiven geschichtlichen Wissens, den er Shakespeare nur in mittelmässigem Grade zugesteht, als eine Hauptbedingung, um lebensvolle und wirksame Geschichtsbilder schaffen zu können; beim Lesen seiner Historien fühle man sich immer wieder versucht, aus Geschichtsbüchern sich noch besser zu orientiren, um einigen Ueberblick zu gewinnen.“ (Rümelin S. 98 u. 99). Gewiss ist ein Unwissender, dem jede geschichtliche Kenntniss fehlt, zur Schaffung historischer Dramen, wie jedes Kunstgebildes, ausser Stande. Allein Shakespeare gehört entschieden nicht in diese Kategorie; die historischen Hülfsmittel, die er kannte und benutzte, insbesondere Holinshed's Chronik, waren so ziemlich die einzigen, die in jenen Zeiten, wo die Buchdruckerkunst kaum 100 Jahre in England eingeführt war, dem Gebildetsten überhaupt zu Gebote standen. Was wissen wir aber auch heute viel mehr über jene Geschichtsperiode, insbesondere die Regierungsgeschichte Richard's III, als sich bei Holinshed zusammengetragen findet? Der *Continuator historiae Croylandensis* und Fabyan ergänzen und berichtigen sie in einigen Punkten; einzelne Briefe, Parlamentsrollen u. s. w. verbreiten Licht über diese oder jene Thatsache; aber selbst wenn dieses Material und überhaupt alles, was wir jetzt über die von den Königsdramen umfasste Periode (1398—1485) wissen, Shakespeare bekannt gewesen wäre, welchen Einfluss hätte es irgendwie auf die Gestaltung seiner Dramen ausüben können? Umgekehrt kann einzelnen der Historien mit mehr Recht vorgeworfen werden, ihr Hauptfehler bestehe in einem zu ängstlichen Anlehnen an das geschichtliche Detail, sie seien dramatisch nicht frei genug gestaltet. Will man aber einmal einen, mehrere Menschenalter umfassenden, historischen Dramencyclus als eine berechtigte Kunstform zulassen, so wird auch dieser Vorwurf nur mit grosser Vorsicht auszusprechen sein. Shakespeare's historische Erstlingsarbeit waren die drei Theile Heinrich VI, die sich mit ihren hin- und herwogenden Partheikämpfen am schwierigsten der dramatischen Behandlung fügten, und ihm in reiferen Jahren besser gelungen sein würden; bei diesem Werk trifft allerdings Rümelin's, über die Historien allgemein ausgesprochener Tadel einigermaassen zu, „dass sie sich nämlich in ein Schattenspiel lebender Bilder von losem Zusammenhange auflösen, dass der Faden der einheitlichen Handlung fehle.“ Allein hiervon abgesehen, muss im Grossen und Ganzen anerkannt werden, dass Shakespeare mit feinem historisch-dramatischen Verständniss die richtige Mitte inne gehalten und seinen grossen Historiencyclus so glücklich zwischen der Scylla dialogisirter Geschichte und der Charybdis allzufreier dramatischer

Erfindung der leitenden Charaktere und Thatsachen hindurchgesteuert hat, wie nie ein Dichter vor oder nach ihm. Er besass vor Allem die Gabe, die dem historischen Dichter seinen Werth verleiht, die Gabe, dem bunten Wechsel der geschichtlichen Erscheinungen die ewigen Gesetze abzulauschen, nach welchen sie sich, durch die Jahrhunderte hindurch, nach dem Endziele aller menschlichen Entwickelung hin fortbewegen. Und diese Gabe hat wohl allgemeine geschichtliche Bildung, aber nicht positive Detailkenntniss zur nothwendigen Voraussetzung. Wer mit Marlborough und Chatham die Lächerlichkeit begangen hat, Shakespeare's Historien für Geschichtslehrbücher auszugeben, oder diesen Anspruch an sie zu stellen (soweit geht allerdings Rümelin nicht), der verbessere eben seine eigenen Ansichten über Wesen und Aufgabe des historischen Dramas; aber er verurtheile jene Meisterwerke nicht auf Grund von ästhetisch und wissenschaftlich unberechtigten Anforderungen.

Aehnlich verhält es sich mit dem, von Rümelin übrigens nicht zum erstenmal aufgestellten Vorwurf aristokratischer, dem Bürgerthum feindlicher Geschichtsanschauung. Shakespeare soll überdies den Charakter der Völker und Zeitperioden nicht gekannt, von dem Wesen des englischen Feudalstaats insbesondere nur ein höchst mangelhaftes Bild [1]) in seinen Historien gegeben haben. (Rümelin, S. 98 und 100.) Bezüglich seiner Römerdramen möchten einzelne dieser Vorwürfe nicht als ganz ungerechtfertigt erscheinen, bezüglich der englischen Historien treffen sie sicherlich nicht zu. Zunächst hat Shakespeare keine politischen Tendenzdramen schreiben wollen, wie denn überhaupt die specifische Bedeutung der Rosenkriege für die Entwickelung des englischen Bürgerthums unmöglich noch zu einer Zeit klar erkannt werden konnte, in der die dadurch geschaffenen neuen Elemente des Staatslebens noch in ihrem Entwickelungsprozess begriffen waren. Mit Recht nennen wir in Deutschland jene Historien „Königsdramen". Von höherem, humanistischem Standpunkt aus schildert Shakespeare die Schicksale der Fürsten und Völker in ihrer Wechselwirkung. *Quidquid delirant reges plectuntur Archivi.* Nicht, wie Rümelin (Seite 102) behauptet, das Princip der Legitimität, sondern das Princip der Humanität und Pietät, der ewig waltenden Gerechtigkeit, ist der leitende Gesichtspunkt

---

[1]) Fr. Vischer in seinen „Kritischen Gängen" sagt dagegen (S. 39), dass Shakespeare in der Geschichte des englischen Feudalstaats das innerste Wesen des Feudalstaats überhaupt so rein herausstelle, dass keine Philosophie der Geschichte es besser vermöchte.

jener Dramenreihe. Nicht der Sieg des legitimistischen Princips, sondern die Wiederherstellung des Friedens und der Gerechtigkeit wird in Richmond's Schlussrede gefeiert.

In der That hat nie ein Dichter reiner und höher über den politischen Partheien und Doctrinen gestanden als Shakespeare. Die Legitimität ist ihm nur eine menschliche Kategorie; wo sie mit den ewigen Gesetzen des Guten und Wahren in Conflict tritt, da lässt er ihr Schiff ruhig an diesem *rocher de bronce* seiner Geschichtsanschauung zerschellen.[1])

So wenig wie eine aristokratisch-legitimistische, so wenig wird ein ungetrübtes Auge eine bürgerfeindliche Gesinnung aus seinen englischen Historien herauslesen, wie ausser Rümelin allerdings auch unser berühmtester Aesthetiker Vischer thut.[2]) Welche andere Rolle als eine leidende spielte denn der Bürgerstand, der gemeine Mann, in diesen Bürgerkriegen? was haben seine Commoners, indem sie sklavisch die Machtworte jedes neuen Usurpators in Parlamentsbeschlüsse umwandelten, allerhöchstens in Geldbeutelfragen einigen Widerstand wagten, was haben sie Positives geleistet, um die Bürgerkriege zu Ende zu führen, die Bedeutung ihres eignen Standes zu erhöhen? Die Schlachtfelder und Schaffote eines dreissigjährigen Bürgerkriegs und schliesslich die Staatsklugheit Heinrichs VII. haben den Feudaladel vernichtet und mit dessen Blut den Boden gedüngt, aus welchem dann das Bürgerthum von selbst emporwuchs, wie die Pflanze auf dem vom Unkraut befreiten Acker. Einen selbstbewussten, thätigen Antheil an dieser Entwickelung nahmen die Bürger im fünfzehnten Jahrhundert nicht; deshalb konnten sie auch bei Shakespeare nur in jenen, überall eingestreuten Situationsbildern (so z. B. in Richard III. A. II, Sc. 3) Platz finden, die ihre Leiden, die das ganze Elend des Bürgerkrieges so ergreifend schildern. Das Drama hat es überhaupt nur mit handelnden, nicht mit unthätigen, blos leidenden Factoren zu thun; deshalb können in jenen englischen Historien naturgemäss nur die Könige und die Barone in den Vordergrund treten. Die Sache des leidenden Volkes führt der Dichter selbst, indem er dem legitimen Herrscher wie dem Usurpator gleichmässig seine Pflichten gegen das Volk vorhält und deren Erfüllung oder Vernachlässigung zum alleinigen Kriterium

[1]) Benno Tschischwitz hat in seiner Broschüre: Shakespeare's Staat und Königthum, Halle, 1866, über diese Frage vortreffliche Gedanken niedergelegt.

[2]) Vischer, Kritische Gänge, S. 42.

ihres Werths oder Unwerths, ihrer Berechtigung oder Nichtberechtigung zum Herrscheramte macht. Ich glaube, eine solche Auffassung ist berechtigter und naturgemässer, als die Rümelin's, welcher Shakespeare's Feder von seinen aristokratischen Beschützern und seinen bürgerlich-puritanischen Gegnern wesentlich und direct beeinflusst glaubt. Es ist nicht logisch, demjenigen so kleinliche persönliche Rücksichtnahmen zuzutrauen, welcher sich in den höchsten Fragen, die die Menschheit bewegen, zu so unerreichbarer Höhe freier, vorurtheilsloser Weltanschauung erhoben und den Muth gehabt hat, schon vor drei Jahrhunderten die Grundsätze zu vertreten, welche noch heute der Orthodoxie in Kirche und Staat ein Gräuel sind.

Dass Rümelin's Kritik der Historien übrigens keine Umkehr der bisherigen, vorwiegend günstigen Anschauung Seitens unserer Aesthetiker einleiten wird, verbürgt mir u. A. eine, so eben (Juni 1867) erscheinende Schrift Dingelstedt's über Shakespeare's Historien.[1])

Der geistreiche General-Intendant der Weimar'schen Hofbühne gehört sonst nicht zu den Shakespeare-Ideologen; er steht im Gegentheil dem realistischen Standpunkt Rümelin's näher, als fast alle deutschen Shakespeare-Gelehrten. Die von ihm gebrauchte Bezeichnung „Dramatischer Historien“, statt historischer Dramen, zeigt, dass auch er von den Eindrücken nicht unberührt geblieben, welche sich bei Rümelin zu so vernichtenden kritischen Resultaten fortgebildet haben. Und doch geht Dingelstedt in der Werthschätzung der Historien selbst über A. W. v. Schlegel und Gervinus hinaus. Wenn Schlegel dieselben als die grösste, nationale Epopoe bezeichnet, die irgend ein Volk besitze, so nennt sie Dingelstedt: „eine Composition, welcher sich an Grossartigkeit des Gedankens, wie in der Freiheit und Genialität der Ausführung nur ein einziges anderes Gedicht, Göthes Faust, und von den verwandten Künsten das Weltgericht in der Sistina vergleichen lasse, beides, wie die Gallerie der Shakespeareschen Historien, National-Eigenthümer und Heiligthümer.“

Der Erklärungsgrund zu dieser diametral entgegengesetzten Würdigung durch verwandte Geister dürfte einfacher zu finden sein, als es den Anschein hat. Rümelin hat die Historien nur studirt; Dingelstedt dagegen hat sie durch sein Verhältniss zur Bühne kennen gelernt, die den alleinigen Schlüssel zum vollen Verständniss Shakespeare's in Händen hat. Ich kann diese Verschiedenheit der Auf-

---

[1]) Shakespeare's Historien. Deutsche Bühnenausgabe v. Fr. Dingelstedt, I.—III. Band (Heinrich VI. in 2 Theilen und Richard III.) Berlin, 1867.

fassung aus eigenem Erleben nachfühlen. Bis zu jenen unvergesslichen Tagen des Weimar'schen Shakespeare-Tercentenary (April 1864), wo der kunstsinnige, seinen leuchtenden Traditionen treu gebliebene Weimar'sche Hof Schiller's unerfüllt gebliebenen Traum verwirklichen liess, wo Dingelstedt den ganzen Historien-Cyclus mit bisher unerreichter Meisterschaft zum erstenmal seit Shakespeare's Zeiten auf die Bühne brachte, widmete ich den meisten Historien nur eine achtungsvolle Aufmerksamkeit; seit jenen Tagen dagegen erfüllen sie mich mit Begeisterung. Hören wir, wie Dingelstedt selbst (Bd. I, S. 12 ff.) die Verschiedenartigkeit der Urtheile über die Historien erklärt: „Woher," sagt er, „diese Widersprüche? Nicht allein von der Verschiedenheit der Standpunkte, die sich entweder an das Wesen, oder an Form und Technik einseitig wenden; sondern hauptsächlich von dem Umstande, dass den Historien, mehr als den Tragödien und Komödien, die allein maassgebende Erklärung ihres Wesens wie ihrer Form gefehlt hat, die Aufführung auf der Bühne. Sie, die für das Theater, fast auf dem Theater gedacht und geschrieben worden sind, überweist man dem einsamen Lesezimmer. Im besten Fall werden einzelne, Richard III., Heinrich IV., Richard II. aus dem Cyclus herausgerissen und, willkürlich verkürzt, zusammenhangslos, unvermittelt auf die Bretter geworfen. Die Historien nach der Lectüre beurtheilen, heisst ein Frescobild nach der Photographie recensiren; einzeln gesehen und gehört, machen sie den Eindruck, wie ein Satz aus einer Symphonie, ein Flügel aus einem Altarbilde herausgerissen. Um sie zu völligem Genuss und Verständniss zu bringen, muss die Schauspielkunst vermittelnd zwischen Dichter und Publikum treten. Für den Dramatiker kennen wir nur einen, allgemein verständlichen Commentar — die Darstellung; nur eine entscheidende Probe — das Theater. Gebt der Bühne zurück, was der Bühne gehört. Stellt den ganzen Cyclus auf die Bretter, wohl zu merken in einer Gestalt, die nicht zu weit abliegt von ihren heutigen Erfordernissen und Voraussetzungen, und auch jetzt noch, nach einer Pause von dritthalb Jahrhunderten und nicht blos in England, werden die Historien lebendig werden, auf Lebendige einwirken. Sie rücken zusammen, die acht Stücke, zu einem einzigen Drama, das nach der strengsten Kunstregel construirt erscheint. Die unabsehbare Menge Personen, deren blosses Namensverzeichniss den Leser irre und ängstlich machen kann, gehen auseinander, lösen sich vom Hintergrunde ab, gewinnen Fleisch und Blut. Der Faden der Handlung, der uns über dem unruhigen Scenenwechsel und in den mannichfach verwickelten Episoden aus

dem Auge kommt, zieht sich auf der Bühne sichtbar und greifbar durch das Ganze hin. Ein warmer Hauch des ächtesten, über den Partheien stehenden Patriotismus weht uns an, in vielen Stellen aufschlagend in die glühendste Beredtsamkeit. Erschütternder als in irgend einem anderen Drama übt die Gerechtigkeit in diesem Riesentrauerspiel ihr Amt; nicht jene plumpe, sogenannte poetische Gerechtigkeit („wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch"); auch nicht das blind waltende Fatum der antiken Tragödie; nein, die strenge Nemesis der Geschichte selbst, die das Weltgericht ist und jeder Schuld ihr Maass von Strafe unbestechlich zutheilt. Was endlich die menschliche, ewige Wahrheit der Charaktere wie der Begebenheiten angeht, ei, so können wir, gleich als stände ein Tendenzstück neuesten Styles vor uns, neben jede Person ein Original aus der Gegenwart, unter jede Scene ein Datum aus der Tageschronik schreiben. Wahrlich, die Historien Shakespeare's brauchen keinen Maler, der sie illustrirt, die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts liefert Randzeichnungen zu ihrem Text, die an treffenden Zügen und tiefschneidender Wahrheit nichts zu wünschen übrig lassen."

Ich schliesse hiermit die Darlegung des neuesten Standpunktes unserer ästhetischen Kritik bezüglich der Shakespeare'schen Historien, die gleichwohl nicht überflüssig erschien, indem sich gerade in dem hier zur Besprechung vorliegenden Drama Richard III. die Gegensätze der Beurtheilung am meisten gipfeln. Ich hoffe den Beweis zu führen, dass dieses Stück in seinem ästhetischen Werth bisher noch weit unterschätzt worden ist und viele Lichtpunkte besitzt, die bisher für Flecken galten, dass es insbesondere aber unrichtig erscheint, den Charakter Richard's für den einzigen im Stück zu halten, der unseres Interesses oder unserer Theilnahme würdig sei.

Die nachfolgende Erörterung wird einen besonderen Werth auf die schon von Schlegel als dringend nothwendig empfohlene Vergleichung des Inhalts der Dramen mit den von Shakespeare benutzten Quellen legen; es wird sich ergeben, wie diese Fundgrube bei Weitem noch nicht erschöpft ist. Seine Quelle für die Historien war bekanntlich die 1577 erschienene Chronik Holinshed's;[1]) ausserdem hat er wohl nur noch den Hall gekannt und einzelne wenige

---

[1]) Für die vorliegende Arbeit ist ein in der Grossherzoglichen Bibliothek in Weimar befindliches Exemplar der 2. Ausgabe von 1586 benutzt; hierauf beziehen sich auch die Seitenzahlen.

Stellen daraus benutzt. Die ganze dialektische Färbung jener Chronik machte dieselbe zur Unterlage für die Dramatisirung besonders geeignet; vom wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, ist sie nur eine zwar fleissige, aber vollkommen kritiklose Compilation, meist Abschrift oder Auszug aus älteren Chronisten und Monographen, soweit sie dem Compilator gerade zugänglich waren. Indem Holinshed ohne eigenes Urtheil bald dieser bald jener Quelle folgt, ereignet es sich nun häufig, dass dieselben geschichtlichen Facta an verschiedenen Stellen ganz verschieden erzählt, dieselben Charaktere, dieselben Handlungen ganz verschieden beurtheilt werden, ohne dass es ihm einfällt, diese Widersprüche aufzulösen oder ihrer nur zu gedenken. Für Shakespeare selbst, der, ohne ängstliche Aufmerksamkeit auf das Detail, seiner Autorität folgte, ist dieser Umstand die Quelle mancher Irrthümer und Inconsequenzen geworden; sogar Holinshed'sche sinnentstellende Abschreibe- oder Druckfehler (z. B. Richard III., A. V, Sc. 3, *at our „mothers“* statt *„brother's“ cost*) sind ruhig in sein Manuscript übergegangen. Vielleicht nirgendwo tritt jedoch in Holinshed, und dieser Umstand ist bisher von unsern Kritikern noch nicht hervorgehoben worden, die verschiedene Behandlung desselben Gegenstandes so auffällig hervor, als bezüglich der von Richard III. handelnden Abschnitte der Chronik; es wird sich zeigen, wie das Uebersehen dieses Umstandes die alleinige Veranlassung zu dem so vielfach behaupteten, neuerdings noch von Kreyssig ausgesprochenen Irrthum ist, als habe Shakespeare (vielleicht aus Gefälligkeit für die Tudors) den Charakter Richard's noch weit über seine Quelle hinaus geschwärzt. Holinshed's Behandlung Richard's zerfällt nämlich in zwei Abschnitte. Der erste umfasst seine Thaten als Prinz des Hauses York und findet sich in den auf Hooker, Stowe, Fabyan, Hall u. A. gestützten Theilen der Chronik, welche die Regierungsgeschichte Heinrich's VI. und Eduard's behandeln. Hier erscheint Richard, Herzog von Gloster, wirklich als der treue, tapfere, uneigennützige Vorkämpfer des Hauses York, wie er sich selbst bei Shakespeare (Richard III. A. I, Sc. 3) der Königin gegenüber darstellt:

Eh' ihr den Thron bestiegt und eu'r Gemahl,
War ich das Packpferd seines grossen Werkes,
Ausrotter seiner stolzen Widersacher,
Freigebiger Belohner seiner Freunde;
Sein Blut zu fürsten, hab' ich mein's vergossen.

Von vorhergehegten ehrgeizigen Plänen auf den Thron geschieht keine Andeutung und an den in jene Periode fallenden Verbrechen, insbesondere der Ermordung des Prinzen Eduard von Wales und Heinrich's VI., schreibt ihm die Chronik nur einen solchen Antheil zur Last, wie er in jener Periode der Gräuel und Verwüstung nicht hinreichte, ihn als hervorragend schlecht und grausam zu stempeln. Auch von einer absonderlichen körperlichen Deformität Richard's ist hier noch keine Rede.

Plötzlich vom Tode Eduard's IV. ab, wo Holinshed seine bisherigen Quellen verlässt und das Geschichtswerk des Sir Thomas More[1]) zu Grunde legt, verändert sich das Bild Richard's. Jetzt erst wird er zum Ungeheuer an Körper und Geist, jetzt erst werden ihm längstgehegte Anschläge auf die Krone und Verbrechen zur Last gelegt, von denen vorhin keine Rede war, jetzt überhaupt

---

[1]) Sir Thomas More schrieb sein Geschichtswerk über Eduard V. und Richard III. in lateinischer Sprache, nach Pauli um 1509, nach Holinshed und Anderen um 1513, also etwa ein Vierteljahrhundert nach Richard's Tode, der in More's viertes Lebensjahr fiel. Der allgemeinen Annahme nach empfing er seine Mittheilungen von dem im Jahre 1500 verstorbenen Cardinal Morton, der als Bischof von Ely im Drama vorkommt und geschichtlich einer der thätigsten Verschwörer zum Sturze Richard's war. Nach dieser Quelle ist More's lancastrische Neigung und seine bei den Tudors vorherrschende Animosität gegen Richard III. erklärlich. Das Werk macht schon in seiner eigenthümlichen, durch frei erfundene Reden und Dialoge vielfach unterbrochenen Darstellungsweise durchaus nicht den Eindruck streng wissenschaftlicher Forschung; auch haben Buck, Walpole und Andere viele einzelne Unrichtigkeiten und Oberflächlichkeiten nachgewiesen und klagt ihn namentlich der Letztere sogar absichtlicher Fälschung der geschichtlichen Wahrheit an. Dennoch bildet es, neben der im Todesjahr Richard's geschriebenen Fortsetzung der Chronik von Croyland und den Angaben Fabyan's, eine der wichtigsten Quellen zur Geschichte Richard's. More's Werk (es reicht bei Holinshed von S. 711—737) bricht mitten in einem höchst diplomatischen Gespräch zwischen Buckingham und dem ihm zur Verwahrung übergebenen Bischof Morton ab, worin dieselben sich gegenseitig mit grosser Vorsicht über die Hinneigung zu Richmond aushorchen. Der Schriftsteller und Verleger Grafton nahm das Werk in schlechter Uebersetzung, auch mit verschiedenen Einschiebseln, in seine 1543 herausgegebene Fortsetzung der Hardynge'schen Chronik auf und ward es, unter Nachahmung des More'schen Styls, in der 1548 bei ihm erscheinenden Chronik Hall's weitergeführt, woraus es dann im Jahre 1577 in Holinshed meist wörtlich oder mit geringen Aenderungen und Kürzungen überging. Holinshed's Angabe (S. 710), dass er More's Geschichte Wort für Wort mittheile, ist sonach streng genommen unrichtig; verschiedener Einschiebsel Grafton's und Hall's wird ausdrücklich gedacht.

erscheint er als der Shakespeare'sche Richard. Wenn hiernach also thatsächlich zwei Holinshed'sche Versionen des Charakters und der Handlungen Richard's vorliegen, so hat Shakespeare allerdings die auf More basirte, also die schwärzere gewählt; über diese ist er aber nicht, wie so vielfach behauptet wird, hinausgegangen, sondern er hat sie sogar gemildert, hat die Fäden, welche das Ungeheuer noch mit der Menschheit verknüpfen, verstärkt, statt sie ganz zu lösen.

Shakespeare hat hiermit allerdings aus einer geschichtlichen Quelle geschöpft, die nicht ganz lauter ist. Die Partheilichkeit More's geht nicht blos daraus hervor, dass er Richard, wie wir sehen werden, verschiedener Verbrechen beschuldigt, deren kein sonstiger zeitgenössischer oder späterer Schriftsteller erwähnt, sondern auch aus dem Verschweigen von Umständen, welche mit Bestimmtheit zu der Annahme berechtigen, dass Richard zur Zeit des Todes Eduard's IV., oder gar vorher, noch keine ehrgeizigen Anschläge auf die Krone gehabt haben kann. Hierzu gehört insbesondere der Umstand, dass Richard nach dem, von More in einem späteren Abschnitt nur ganz beiläufig (Holinshed S. 735) erwähnten, zu York abgehaltenen Todtenamt für König Eduard IV. die Edelleute der Grafschaft dem jungen König Eduard V. Treue schwören liess und selbst der Erste war, der diesen Schwur leistete, auch schriftlich der Königin sein Beileid bezeugte und ihr und dem jungen Könige seine Dienste anbot. Es spricht dies, wie Pauli richtig bemerkt, durchaus nicht für das bereits Vorhandensein verbrecherischer Anschläge Richard's auf die Krone, da es ihm nur den Weg dazu erschwert hätte. Es scheint sich umgekehrt historisch begründen zu lassen, dass Richard erst durch die Königin und ihre Parthei in diese Richtung gedrängt worden ist, indem sie den jungen König seinem legitimen Einfluss entziehen und das durch Tradition wie durch Anordnung Eduard's IV. auf Richard übertragene Protectorat selbst an sich reissen wollten. Möglicherweise hat er mit der Gefangennehmung und Hinrichtung von Rivers, Grey und Vaughan nur das Prävenire des ihm selbst zugedachten Schicksals gespielt. Ebenso sind More's Erzählungen über die Intriguen zur Erlangung der Krone lückenhaft und gefärbt; denn es hat allen Anschein, als wenn Richard's Thronbesteigung keineswegs allgemein gemissbilligt worden wäre, als wenn man sie, im Volk wie beim Adel, einem Regiment der Parthei der Königin, wenn auch als *pis aller*, vorgezogen habe, als wenn insbesondere die Ansicht von der Ungültigkeit der Ehe Eduard's IV. mit Elisabeth wirklich allgemein verbreitet

gewesen sei. Die zur Berichtigung More's vorhandenen historischen Quellen fliessen indess so spärlich, dass man darauf verzichten muss, jemals helles Licht über diesen dunkelsten Theil der englischen Geschichte verbreitet zu sehen. So wenig es aber Buck, Horace Walpole[1]) u. A. gelungen ist, Richard von allen ihm zur Last gelegten Verbrechen weiss zu waschen, so wenig kann die einseitige, tudoristisch gefärbte More'sche Schilderung heute noch auf volle historische Glaubwürdigkeit Anspruch machen. Ausser einigen aufgefundenen Briefen, Parlamentsrollen u. dgl. ist es hauptsächlich die weniger partheiische Fortsetzung der Chronik von Croyland,[2]) der sogenannte *Croyland Continuator*, wodurch die aus More in Holinshed übergegangene Lebensbeschreibung Richard's berichtigt werden muss, um der geschichtlichen Wahrheit näher zu kommen.

Shakespeare hat den *Croyland Continuator* eben so wenig gekannt, als überhaupt nur der Verdacht aufkommen kann, er sei absichtlich einer unlauteren Quelle gefolgt. Fast alle historischen Entdeckungen zu Gunsten Richard's sind neueren Datums; zu Shakespeare's Zeiten fiel das Schreckensbild, welches er von Richard entwirft, vollständig mit der historischen Forschung zusammen und die Volkstradition, dieser wichtige Factor für die Dichter historischer Dramen, färbte ihn wahrscheinlich noch schwärzer, wie wir aus einzelnen Beispielen sehen werden. Richard war nicht blos die

---

[1]) Sir George Buck schrieb 1646: *The Life and Reign of Richard III.* (abgedruckt in Kennet's *History of England*), welches die 1767 von Horace Walpole in seinen *Historic Doubts on the Life and the Reign of King Richard III.* bis in's Paradoxe verfolgte Richtung einleitet, jenen unter den Tudors fast bis zur historischen Unkenntlichkeit geschwärzten Monarchen von allen, oder doch fast allen der ihm zur Last gelegten Verbrechen zu reinigen, beziehungsweise dieselben zn entschuldigen. Jedenfalls haben beide Werke, trotz ihrer Uebertreibungen, viel zur Klärung des Urtheils über jene Geschichtsperiode und insbesondere zur Berichtigung der von Shakespeare benutzten Quellen beigetragen.

[2]) Die zweite Fortsetzung der *Historia Croylandensis* geht von 1459 bis 1485, dem Todesjahr Richard's III., in welchem sie aller Wahrscheinlichkeit nach auch niedergeschrieben wurde. Sie ist von einem, dem Namen nach unbekannten Prior jenes Stifts verfasst, den Eduard IV. gelegentlich in seinen Diensten verwandte. Der Verfasser ist Yorkist, also insofern Gegner des More'schen lancaster-tudoristischen Standpunktes und urtheilt, obgleich Feind Richard's, doch jedenfalls gerechter über diesen als jener. Ausser dem Verfasser dieser Chronik und More ist nur noch Robert Fabyan, der 1512 in London starb, als zeitgenössischer Schriftsteller von einiger Bedeutung für jene Geschichtsperiode anzusehen; Polydor Virgil verdient der Erwähnung nicht.

bête noire der Tudor'schen Dynastie, sondern auch des englischen Volkes, gleichwie Heinrich V., mit ähnlicher Uebertreibung nach der anderen Seite hin, dessen Lieblingsheld war.

Shakespeare fand den Charakter Richard's nach der More'schen Version [1]) und nach der Tradition gerade wie er ihn brauchte, um die historische Idee seiner Dramenreihe zu dem ästhetisch gebotenen Abschluss zu führen; er hatte nicht nöthig ihn heller oder dunkler zu färben. Es ist ein Haupterklärungsgrund des ungeheueren Bühnenerfolges dieses Stückes in England, dass hierbei die von dramatischen Motiven gebotene Charakterzeichnung, im Grossen und Ganzen so vollständig mit der Volkstradition und der historischen Facticität zusammenfällt.

Ich werde in den Anmerkungen zu dieser Abhandlung, die mit Ausschluss aller philosophischen Speculation die Handlung und die Charaktere des Stücks gemeinfasslich darzustellen sucht, noch öfter, des allgemeinen wissenschaftlichen Interesses halber, auf die Verstösse Shakespeare's und Holinshed's gegen die geschichtliche Wahrheit zurückkommen; [2]) für die Beurtheilung des Drama's selbst hat dies keine Bedeutung, denn hier handelt es sich nur darum, zu untersuchen, wo und in welcher Absicht Shakespeare sich von seiner eigenen historischen Quelle, also von Holinshed, entfernt hat. Je treuer er derselben im Ganzen bei vorliegendem Stücke folgt, je bedeutsamer wird jede dieser Abweichungen.

Die primitive Charakterentwickelung Richard's fällt in den 2. und namentlich 3. Theil des Drama's Heinrich VI. Wie bereits erwähnt, hat sich aber Shakespeare hierbei wohl in allem Uebrigen, nicht aber bezüglich der Charakteristik Richard's auf das Material gestützt, welches in dem gleichzeitigen Abschnitt der Chronik, den Regierungszeiten Heinrich's VI. und Eduard's IV., enthalten ist; er nahm vielmehr das Charakterbild Richard's wie er es in dem späteren More'schen Theil der Chronik fand, dasselbe nach rückwärts bis in's zarte Jünglingsalter hinein entwickelnd. Er weicht hierbei

[1]) Holinshed, S. 712.

[2]) Von neueren Schriftstellern sind hierbei hauptsächlich John Lingard und R. Pauli benutzt, wovon jener seiner Unpartheilichkeit halber in England in hohem Ansehen steht (obgleich er Katholik war), während Pauli's Werk bei uns des wohlverdientesten Rufes geniesst.

von der Geschichte, wie von seiner Chronik in höchst bedeutungsvoller Weise ab, indem er Richard bereits (Heinrich VI., 2 Theil, A. V, Sc. 1) mit dem Ausbruch des Bürgerkrieges vor der ersten Schlacht bei St. Albans (23. Mai 1455) handelnd auftreten lässt, wo derselbe sich in Wirklichkeit noch als dreijähriger Knabe (er war am 2. October 1452 zu Fotheringay geboren) am Hofe seiner Schwester, der Herzogin von Burgund, im Ausland befand. In der Geschichte tritt Richard, wie Holinshed richtig erwähnt, zum erstenmal auf, indem er, 19 Jahr alt, mit seinem nach dem Festlande geflüchteten Bruder Eduard im März 1471 nach England zurückkehrt. (Heinrich VI., 3.Theil, A. IV, Sc. 7.) In jener freien Erfindung Shakespeare's liegt der Beweis, dass der 2. und 3. Theil von Heinrich VI. mit Richard III. gleichzeitig entworfen worden sind, sowie der indirecte Beweis, dass die beiden älteren Stücke, worauf der 2. und 3. Theil von Heinrich VI. basiren, ebenfalls von Shakespeare herrühren, indem sich in ihnen bereits die ganze frei erfundene Exposition des Haupt-Charakters vorfindet, die ohne den Abschluss in dem, unzweifelhaft von Shakespeare herrührenden Drama Richard III. dorten gar keinen Sinn hätte.[1])

---

[1]) Ich habe somit, wie es fast Mode geworden, in der grossen Controverse über die Autorschaft der beiden älteren, dem 2. u. 3. Theil von Heinrich VI. zu Grunde liegenden Stücke, auch meine Ansicht ausgesprochen, wonach dieselben *piratical editions* der ersten, von Shakespeare selbst herrührenden Bearbeitung dieses Stoffes sind. Es ist dies im Wesentlichen die Ansicht von Johnson, Steevens, Knight, Schlegel, Tieck, Ulrici und Delius, während Malone, Collier, Dyce, Courtenay, Gervinus, Kreyssig und die französischen Kritiker für die Autorschaft Greene's oder Marlowe's sind. Clark, Wright, Halliwell, Lloyd u. A. räumen wiederum Shakespeare einen Theil an der Abfassung jener älteren Werke ein, sei es die Mitautorschaft, sei es die Ueberarbeitung noch älterer verloren gegangener Werke, deren Fortsetzung Lloyd in der 1594 erschienenen *True Tragedy of Richard III.* zu erkennen glaubt. Die Titel dieser streitigen ersten Bearbeitungen sind: *The first Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster*, welches 1594 und *The true Tragedy of Richard Duke of York*, welches 1595 in Quartausgabe erschien; 1619 kam ein gemeinschaftlicher Abdruck beider heraus, welcher zum erstenmal Shakespeare als Verfasser nannte. In der ersten Folioausgabe von 1623 erschienen dann an deren Stelle der 2. u. 3. Theil von Heinrich VI. in der jetzigen Gestalt, wodurch allerdings jene älteren Werke ansehnlich verbessert und erweitert werden.

Ich kann mir kaum denken, wie Jemand, der die älteren Stücke wirklich gelesen, der insbesondere der Charakteristik Richard's und den Beziehungen, die diese Stücke mit dem unzweifelhaft Shakespeare'schen Richard III. verbinden, nur einige Aufmerksamkeit geschenkt hat, an der Autorschaft Shake-

Das erste Debut Richard's (2. Thl. Heinrich VI., A. V, Sc. 1-3) legt Shakespeare, wie gesagt, in die Zeit des ersten Ausbruchs der Bürgerkriege. Mit rücksichtsloser Entschlossenheit tritt er den Feinden seines Vaters York in Wort und That entgegen; das

---

speare's zweifelt, verweise übrigens auf die desfallsigen gediegenen Abhandlungen von Delius in der Einleitung zum 3. Theil von Heinrich VI., und von Ulrici in seinem grossen Werk über Shakespeare's dramatische Kunst und in dem I. Band des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Delius und Ulrici dürften diese Streitfrage überhaupt zum letzten Austrag gebracht haben. Meiner Ansicht nach ist es lediglich der Einfluss Malone's, der mit seiner Zählung der abweichenden, weggelassenen und zugesetzten Zeilen eine schönwissenschaftliche Frage durch die Arithmetik zu lösen versucht, was der entgegengesetzten Ansicht die Grundlage gegeben hat. Malone ist eben einer jener Haarspalter und Silbenkrämer, denen Shakespeare die Einsicht in sein Wesen auf ewig verschlossen hat.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit einen Anachronismus Shakespeare's hervorheben, der bisher der Aufmerksamkeit entgangen zu sein scheint. Derselbe findet sich im 2. Theil von Heinrich VI., A. IV, Sc. 7. Cade führt hierselbst unter den Gründen, weshalb er den Lord Say zum Tod verdammt, auch den an, dass derselbe „zum Nachtheil des Königs, seiner Krone und Würde eine Papiermühle gebaut habe." „*And against the Kings Crowne and dignitie thou hast built up a paper mill*" steht in der „*Contention*" und fast wörtlich auch in Heinrich VI. Nun erfahren wir aber aus der Gewerbegeschichte (s. u. A. *Encyclop. Britannica* V. 96, p. 11), dass die erste grössere Papierfabrik in England erst zu Shakespeare's Zeiten unter Königin Elisabeth im Jahre 1588 gegründet wurde und zwar zu Dartford, Grafschaft Kent, der Heimath Cade's. In den Rechnungen Heinrich's VII. kommt zwar schon, wie Pauli nach den Exc. Hist. 117 erwähnt, ein Darlehn an einen Papiermüller vor, auch besichtigte er (s. *Rye, England as seen by Foreigners*) 1498 eine Papiermühle und gab bei dieser Gelegenheit 16 Schilling 8 Pence Trinkgeld; doch scheint dieser Gewerbszweig trotz der Bemühungen des Königs nicht recht fortgekommen zu sein. Jenes Ereigniss muss damals, also ganz kurz vor der Zeit, wo Shakespeare sein Stück schrieb, grosse Sensation erregt haben, indem nach Rye Tausende nach Dartford strömten, um die grossartige Papierfabrik zu sehen. Ein Dichter Thomas Churchyard verfasste sogar eine poetische Beschreibung derselben. Elisabeth (nach Rye Jacob I.) verlieh dem Gründer, einem Deutschen Namens Spielmann, zum Lohn die Ritterwürde, nachdem er vorher schon das Prädicat eines Hofjuweliers erhalten. Höchst wahrscheinlich liefen gleichzeitig im Munde des gegen alles Neue misstrauischen Volkes jene ergötzlichen Ansichten über diesen neuen Erwerbszweig um, welche Shakespeare dem Cade hierüber in den Mund legt Dieses Verpflanzen von Ereignissen, die zu seiner Zeit Epoche machten, in die Handlung seiner Dramen ist überhaupt für Shakespeare, wie auch Kreyssig richtig bemerkt, ganz charakteristisch und erklärt viele seiner Verstösse gegen die Chronologie, während seine sonstigen Sünden gegen Geographie und

Schlachtfeld von St. Albans, wo er Somerset tödtet und Salisbury's Leben schützt, wird der erste Zeuge seiner wilden Tapferkeit und Unerschrockenheit. Der Vergleich, welchen York nach dieser Schlacht mit den Lancasters eingegangen und wonach ihm die Krone erst nach dem Tode Heinrich's VI. zufallen sollte, gefällt seinen heissblütigen Söhnen und Anhängern nicht. Richard (3. Thl. Heinrich VI. A. I, Sc. 3) erhält hier, indem er seinen Vater zum Eidbruch verleitet, Gelegenheit einen weiteren Charakterzug jesuitischer Casuistik zu entwickeln und zugleich zum erstenmal seiner Begeisterung für den Besitz der Krone Worte zu leihen. York fällt bei dem Versuch die Krone an sich zu reissen.

Bei Mortimer's Cross (A. II, Sc. 1) erhalten Eduard und Richard die Nachricht vom grausamen Tode ihres Vaters und ihres Bruders, des jungen Rutland.[1]) Eduard bricht kleinmüthig in Klagen aus, wünscht den eigenen Tod herbei. Richard aber richtet die durch doppelte Niederlagen entmuthigten Anhänger wieder auf und wird die Seele des fortgesetzten Widerstands, den Eduard, des Vaters Erbe, fallen gelassen haben würde. In der Schlacht bei Towton (A. II, Sc. 3—6) siegt das Haus York; Eduard ernennt auf dem Schlachtfelde (geschichtlich bei der Krönung) Richard zum Herzog von Gloster, und besteigt den Thron.

So hat Shakespeare alle Grundzüge im Charakter Richard's ohne jede historische Unterlage frei entwickelt, seine Entschlossenheit und Tapferkeit, seine jesuitische Casuistik, wie seine begeisterte Meinung von dem Besitze der höchsten Gewalt. Eine unmittelbar egoistische Tendenz konnte dabei noch nicht hervortreten, selbst wenn sie schon in ihm gelegen hätte; klüger und weniger hastig als sein Bruder Clarence fühlte er wohl, wie es zuerst der Befestigung der Dynastie York galt, ehe für ihn etwas zu erreichen sei. Dieser Moment tritt nun allmählich näher. Eduard besitzt die Krone,

---

Geschichte theils auf Rechnung des phantastischen Charakters der betreffenden Stücke kommen, theils der mangelhaften Schulbildung seiner Zeit zur Last zu legen sind, ganz abgesehen von den Unrichtigkeiten, die Abschreiber, Herausgeber und Setzer hineingetragen haben mögen. — Auch dieser kleine Zug, der meines Wissens keinem von Shakespeare's Vorläufern oder Zeitgenossen eigenthümlich ist, spricht demnach für seine Autorschaft der „*Contention*“, falls es überhaupt so kleinlichen Beweismaterials bedürfte.

[1]) Shakespeare lässt denselben absichtlich, um den Eindruck der grausen That zu erhöhen und die nachfolgenden Rachescenen der Yorks gleichsam in milderem Lichte erscheinen zu lassen, als jüngstes Kind Yorks auftreten, während doch Rutland älter als Clarence und Richard war.

aber er verwirkt zugleich die Achtung der Brüder durch seinen Leichtsinn. Nach der Werbescene Eduard's um Lady Grey (A. III, Sc. 2) folgt der Monolog Richard's, der erste aus der berühmten Reihe, welche dieses und das folgende Drama zieren, allerdings zugleich etwas überladen, wie auch Mezières richtig bemerkt. Richard enthüllt hier zum erstenmal sein Inneres; er zeigt uns das Triebwerk, wo wir bisher nur Symptome sahen. Sein Ehrgeiz ist nicht, wie der des Macbeth, an der Gelegenheit emporgewachsen;[1]) er hat sich ein philosophisches System zurecht gemacht, wonach ihm das Trachten nach der Krone, das er zum erstenmal offen ausspricht, natürlich und gerechtfertigt erscheint. Die tiefe Verbitterung über seine körperliche Missgestalt tritt hier als der Grundzug seines Charakters hervor. Jedes Wesen, so argumentirt er ungefähr, sei zum Genuss irdischer Glückseligkeit geboren; mit dem allen körperlich Missgebildeten eigenen Neide sieht er das naturgemässe höchste Lebensglück in der Liebe. Diese sei ihm versagt:[2])

Und bin ich also wohl der Mann zum Lieben?
O schnöder Wahn, nur den Gedanken hegen!
Weil denn die Erde keine Lust mir beut,
Als herrschen, meistern, andre unterjochen,
Die besser von Gestalt sind als ich selbst,
So sei's mein Himmel, von der Krone träumen.

Er vindicirt sich also gleichsam die Berechtigung, das Glück auf dem einzigen Wege zu suchen, der ausser der Liebe Reiz für ihn hat und welchen erfolgreich zu wandeln er in sich die Befähigung fühlt:

Kann ich doch lächeln und im Lächeln morden,
Und rufen: schön! zu dem, was tief mich kränkt,
Die Wangen netzen mit erzwungenen Thränen
Und mein Gesicht zu jedem Anlass passen. —
Und kann ich das, und keine Kron' erschwingen?
Ha! noch so weit herab will ich sie zwingen.

---

[1]) Ueber die Verschiedenheit der Charaktere Richard's und Macbeth's haben sowohl Guizot (*Shakespeare et son temps* S. 396) als Vischer (Kritische Gänge S. 58) treffende Bemerkungen gemacht.

[2]) Ich citire alle Stellen nach A. W. v. Schlegel's vortrefflicher Uebersetzung dieses Drama's, die mit Recht die populärste in Deutschland ist und auch wohl bleiben wird. Herrn G. Reimer verdanke ich die interessante Notiz, dass Schlegel, wie er ihm persönlich mitgetheilt, an der Uebersetzung Richard's III., die zu seinen besten zählt, nur vier Wochen gearbeitet hat.

Nach einer Scene (A. IV, Sc. 1), in welcher sich sein besonderer Hass gegen die Parvenue Elisabeth Gray, seines Bruders Eduard's IV. Gemahlin, ausgesprochen und in welcher er Clarence ruhig von den Yorks abfallen lässt, selbst aber Eduard treu zu bleiben erklärt:

> Mein Sinn geht auf ein weit'res Ziel,
> Ich bleibe Eduard nicht, der Krone nur zu lieb.

bricht der Bürgerkrieg wieder los. Eduard wird gefangen genommen und (A. IV, Sc. 5) durch Richard's List befreit, um nach Flandern zu flüchten.

Hier endet, wie bereits oben erwähnt, die freie Erfindung Shakespeare's bezüglich Richard's Charakteristik und von der Rückkehr aus den Niederlanden und der Landung bei Ravenspurg an (Holinshed S. 679), sind dessen fernere Handlungen auf Holinshed's Erzählungen basirt. Dieser Quelle und auch der wirklichen Geschichte (selbstverständlich mit den nothwendigen Zusammenziehungen) im Wesentlichen treu bleibend, treten doch auch hier interessante Abweichungen hervor, welche zeigen, wie scharf und bestimmt Shakespeare stets die Charakterentwickelung Richard's im Auge behält. Der zurückgekehrte Eduard will nämlich, wie seiner Zeit der an demselben Punkt aus dem Exil zurückgekehrte Bolingbroke (nachmals Heinrich IV.), zunächst nur das väterliche Erbe, das Herzogthum York, zurückfordern.[1]) Nach Holinshed (S. 680) sind es Burgh und Montgomery, die ihn auffordern, aus dieser Halbheit herauszutreten und kühn das königliche Banner der Yorks zu entfalten; bei Shakespeare kommt Richard, mit der ihn nie verlassenden, kühn und bestimmt das Ziel im Auge haltenden Entschlossenheit, der Beredtsamkeit Montgomery's zu Hülfe:

> Kühner Muth erklimmt am ersten Thronen,
> Bruder, wir rufen auf der Stell' euch aus!

Er giebt den Ausschlag; Eduard's Siege bei Barnet (14. April 1471) und Tewksbury (3. Mai 1471), erfochten unter glänzender Mitwirkung Richard's, der stets die Vorhut befehligte, besiegeln den Fall des Hauses Lancaster.

---

[1]) Der Chronist (S. 680) erzählt, Eduard habe sogar in einer Kirche York's einen Eid der Treue für Heinrich VI. geleistet und schreibt diesem Eidbruch das spätere Unglück seiner Familie zu.

Auf dem Schlachtfelde bei Tewksbury findet nun die Ermordung des jungen Erben der Lancaster-Dynastie, des Prinzen Eduard statt (A. V, Sc. 5), woran Richard Theil nimmt[1] und damit bei Shakespeare in die Laufbahn der Verbrechen eintritt, die von jetzt ab den Weg bezeichnen, den er „mit blut'ger Axt sich haut" (A. III, Sc. 2). Die Holinshed'sche Erzählung dieses Vorgangs fällt, wie aus den früheren Erörterungen hervorgeht, nicht in den auf Thomas More basirten Theil der Chronik; Shakespeare folgt hierbei seiner Autorität, wonach der Vorgang nicht als ein von Eduard oder gar von Richard prämeditirter Mord, sondern als eine in der Aufregung der eben beendigten blutigen Schlacht begangene, durch die trotzig herausfordernden Worte des jungen Prinzen veranlasste That dargestellt wird. Nach Holinshed schlug ihn Eduard mit dem Panzerhandschuh in's Gesicht, wonach ihn Clarence, Richard, Grey, Dorset und Hastings umbrachten. Im Gegensatz zu den Behauptungen Courtenay's, Walpole's und vieler anderen Kritiker, dass Shakespeare Richard's Charakter noch über seine Quelle hinaus schwärze, vermindert er hier sogar die Schwere seiner Mitschuld, indem er Eduard nicht, wie bei Holinshed, den Prinzen blos in's Gesicht schlagen, sondern denselben mit dem Degen durchbohren lässt. Eduard ist also bei Shakespeare der eigentliche Mörder; Richard führt nur den zweiten Streich, gleichsam den Gnadenstoss:

Zuckst du? Nimm dies, um deine Qual zu enden.

Eine fernere, feingefühlte und wie ich aus Analogien zeigen werde, wohlbedachte Milderung für Richard's Theilnahme am Mord liegt in den höhnenden, seine Missgestalt verspottenden Worten:

Stopft dem Bucklichten das Maul!

die Shakespeare dem unglücklichen Prinzen Eduard in den Mund legt. Shakespeare befolgt hier zugleich die Regel der Steigerung;

---

[1]) Geschichtlich erwiesen ist die Theilnahme Richard's an dem Morde des Prinzen Eduard keinesweges; nur Holinshed erwähnt derselben nach Hall. Fabyan bezeichnet die „*Kings servants*" als Mörder. Der *Croyland Continuator* sagt, der Prinz sei „*ultricibus quorundam manibus*" getödtet worden, ohne Namen zu nennen. Auch More, der doch sonst alle Verbrechen Richard's recapitulirt, erwähnt von diesem nichts. Walpole, Lingard, Courtenay u. s. w. halten hiernach Richard mit Recht für unbetheiligt an diesem Frevel. Pauli glaubt sogar, einem Passus der Chronik von Tewksbury zufolge, dass der Prinz in der Schlacht selbst gefallen sei.

das erste Verbrechen wird eher verkleinert, um die nachfolgende grause Reihe des Königs-, Bruder-, Gatten- und Prinzenmordes stufenweise um so stärker hervortreten zu lassen. Dass Margarethe dem Morde ihres Sohnes beiwohnt, und dass Richard in seiner Wuth auch diese tödten will, sind freie Erfindungen Shakespeare's.

In dem bei Shakespeare sich unmittelbar hieran anschliessenden zweiten Verbrechen Richard's, der Ermordung Heinrich's VI. im Tower (A. V, Sc. 6), mildert nun allerdings Shakespeare weniger; allein er geht auch nicht über seine Quelle hinaus, wenn man neben dem, was Holinshed in dem Abschnitt Heinrich VI. über Richard's Schuld sagt,[1]) die später in dem More'schen Theil der Chronik enthaltenen Beschuldigungen des prämeditirten, in selbstsüchtiger Absicht und ohne Auftrag Eduard's begangenen Mordes in's Auge fasst. Bei jener ersten Erwähnung schiebt Holinshed dem Morde nur Motive brüderlicher Liebe Richard's unter; diese Version passte selbstverständlich nicht in die von Shakespeare nach More aufgestellte Charakteristik.

Auf Heinrich's Ermordung (welcher Shakespeare wiederum höhnende Aeusserungen über Richard's Missgestalt vorausschickt) folgt dann unmittelbar das zweite Selbstgespräch Gloster's. Im ersten Monolog (A. III, Sc. 2) sah er noch keine bestimmte Bahn vor sich, sah die Hindernisse sich noch fast zu Unmöglichkeiten thürmen.

---

[1]) Holinshed sagt (S. 690), Richard habe Heinrich mittelst eines Dolches ermordet, „*to the intent that his brother King Edward might reigne in more suretie*“, also gleichsam aus brüderlicher Liebe. In einer späteren aus More geschöpften Stelle (S. 712) wird dagegen Eduard's IV. Auftrag oder Mitwissenschaft an diesem Mord ausdrücklich in Abrede gestellt und derselbe bereits mit Richard's Absichten auf die Krone in Verbindung gebracht. Diese That Richard's ist ebensowenig geschichtlich erweisbar als die Theilnahme am Mord des Prinzen Eduard, hat jedoch eher eine Wahrscheinlichkeit für sich. Nur die tudoristisch gefärbten Schriftsteller Holinshed und Hall, die hier aus Polydor Virgil, der vor 1538 schrieb und aus More schöpften, desgleichen Fabyan, beschuldigen ihn direct. Der *Croyland Continuator* drückt sich absichtlich undeutlich aus, indem er von dem Mörder sagt: *unde et agens tyranni titulum mereatur*, was die meisten auf Richard deuten, während es nach Walpole auf König Eduard hinzielen soll. Wie auch schon Holinshed mittheilt, haben die Yorkistischen Schriftsteller jener Zeit verbreitet, Heinrich sei aus Kummer und Traurigkeit eines natürlichen Todes gestorben; er selbst zweifelt hieran, da Heinrich so lebhafter Affecte gar nicht fähig gewesen sei (S. 691). Nach allem dem halten Courtenay und Walpole Richard's Thäterschaft für unwahrscheinlich; Lingard und Pauli halten sie nicht für streng erwiesen, jedoch für wahrscheinlich.

Jetzt ist er auf dem Weg; mit satanischer Bestimmtheit eröffnet er die Perspective der weiteren Verbrechen, die ihn an's Ziel führen sollen; auch hier versäumt er aber nicht, seine casuistische, zur Selbstentschuldigung erfundene Philosophie auszubreiten und gleichsam dem Himmel, der seinen Leib so hässlich formte, der ihm den Weg zur Liebe versperrte, die Verantwortung für seine verbrecherische Richtung aufzubürden. Die mächtigen Worte:

Weil denn der Himmel meinen Leib so formte,
Verkehre demgemäss den Geist die Hölle.
Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir, ich bin ich selbst allein!

sind der Inbegriff seiner Lebensanschauung. Man beachte überhaupt wohl, dass Richard gegen sich selbst zwar cynisch offen ist, alle Verbrechen, die er begehen will, beim rechten Namen nennt, dass er sich aber vorher durch Selbstlüge die Berechtigung zu diesen Verbrechen vindicirt hat.[1]) Hierdurch scheidet er sich vom gemeinen Mörder und wird in Verbindung mit seiner historischen Mission zum Gegenstand der Tragödie, und in Verbindung mit seiner enormen Willenskraft und Intelligenz zum Gegenstand unseres Interesses.

Um zum Schluss das Charakterbild zu vervollständigen und auch die Seite schon anzudeuten, welche erst in den folgenden Dramen zur eigentlichen Entwickelung gelangen soll, lässt ihn Shakespeare (A. V, Sc. 7) in den gleissnerischen Liebesworten und in dem Judaskuss an Eduard's Erstgebornen, die Kunst der Lüge und Verstellung zum erstenmal thatsächlich üben, deren er sich selbst in seinen Monologen rühmte. So sind alle die unheilverkündenden Elemente zusammengebracht, so hat sich die Wetterwolke zusammengeballt, die sich über das unglückliche Land, über die unglückliche Familie Eduard's entladen wird.

Wir sind also nunmehr bei der uns speciell beschäftigenden Tragödie Richard III. angelangt.[2]) Der Charakter Richard's liegt

[1]) Dies übersieht *Mezières (Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques.* Paris, 1865, S. 196), wenn er die Offenheit Richard's gegen sich selbst unnatürlich findet.

[2]) Von derselben erschien eine erste Quart-Ausgabe 1597 im Druck,

also bei Beginn des seinen Namen führenden Dramas bereits vollständig entwickelt vor. Von jetzt an führt er selbst die Handlung, in die er bisher nur eingriff. Der erste Monolog wiederholt in neuer, rhetorisch gewandter Ausführung die Gedanken des letzten Selbstgesprächs in Heinrich VI., mit einem Situationsbild der üppigen Regierung Eduard's IV. durchwebt, welches die folgenden Unterredungen mit Clarence, Hastings und den Anhängern der Königin vervollständigen. Wenn Rümelin (S. 105) bedauert, dass die sich chronologisch hier anschliessende eilfjährige, verhältnissmässig ruhige Regierung Eduard's IV. von Shakespeare übergangen und derselbe als ein, schon vom Tode Heinrich's VI. an, hinsiechender und bedeutungsloser Herrscher dargestellt sei, so dürfte dies Bedauern nur ein weiterer Beleg für seine unrichtige Auffassung der Aufgabe des historischen Dramas sein. Im Vergleich zu der in Heinrich VI. zu weit getriebenen, der dramatischen Einheit schädlichen Anlehnung an das historische Detail des Bürgerkrieges bekundet Shakespeare gerade in dieser Ausscheidung der völlig undramatisirbaren Regierungszeit Eduard's einen grossen Fortschritt in seiner Kunst. Indem er, der zu Grunde gelegten historischen Idee entsprechend, Richard's Charakter aus den Schlachten, Sünden und Verräthereien des Bürgerkrieges herauswachsen liess, um das unglückliche Land dem Höhepunkt seiner Leiden und, jenseits desselben, dem Morgenroth einer besseren Zukunft entgegenzuführen, wäre es so unpoetisch wie unökonomisch gewesen, die nach den Zufällen historischer Facticität dazwischen fallende, verhältnissmässig ruhige, aber für die Schlussentwickelung bedeutungslose Episode von Eduard's Regierung dramatisiren und die mit Richard ihrem Ende zudrängende Handlung aufhalten zu wollen. Was sollte Richard in einem Drama Eduard IV. für eine Rolle spielen? Konnte diese „schwarze Gewitterwolke“, um mit

---

welcher (wie die Cambridge Edition nachweist) bis 1634 noch sieben andere folgten, ein Beweis der grossen Popularität des Stückes. Drei davon sind spätern Datums, als die 1623 erschienene erste Folio-Ausgabe. Bezüglich der Zeit der Abfassung und ersten Aufführung schwanken die Kritiker zwischen den Jahren 1593 und 1597. Ich möchte mich, von anderen Gründen abgesehen, schon um desswillen für die früheste Jahreszahl entscheiden, weil die beiden letzten Theile Heinrich's VI. in ihrer ursprünglichen Fassung, nach ziemlich allgemeiner Annahme, schon 1590 und 1591 aufgeführt worden sind und Shakespeare sich gewiss beeilt haben wird, denselben den unentbehrlichen Schluss hinzuzufügen, auf welchen sie, wie gezeigt, ganz speciell angelegt worden sind, so dass ihr voller Bühnenerfolg erst rückwärts von dem Erfolg Richard's III. erwartet werden durfte.

Schlegel zu reden, deren Aufsteigen wir in Heinrich VI. verfolgten, noch ein ganzes Drama hindurch unbeweglich am Horizont schweben bleiben? Shakespeare hat der wirklichen Geschichte, wie der geschichtlichen Idee seines Historiencyclus, vollkommen Genüge geleistet, indem er aus der Regierungszeit Eduard's IV. nur die Ueppigkeit und Sittenlosigkeit hervorhob, welche auf die Greuel des Bürgerkrieges folgte, — die Cäsarenwollust (Eduard IV.), als klassische Station auf dem Wege von der Schwäche (Heinrich VI.) zur äussersten Tyrannei (Richard III.). Durchaus will ich hiermit indess nicht gesagt haben, dass Shakespeare nach einem solchen abstracten Schema gearbeitet habe; in dieser Frage konnte die dichterische Intuition auf den gleichen Weg führen, wie die philosophische Reflexion.

Zu dem Monologe (A. I, Sc. 1) zurückkehrend, so gipfelt sich auch hier wieder Richard's Lebensanschauung in den Worten:

Ich nun in dieser schlaffen Friedenszeit
Weiss keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten in der Sonne späh'n
Und meine eigne Missgestalt erörtern;
Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese fein beredten Tage,
Bin ich gewillt ein Bösewicht zu werden.

Unmittelbar darauf wendet er sich der ferneren Durchführung seiner finsteren Pläne zu, dem Verderben seines älteren Bruders Clarence:

Anschläge mach' ich, schlimme Einleitungen,
Durch trunk'ne Weissagungen, Schriften, Träume,
Um meinen Bruder Clarence und den König
In Todfeindschaft einander zu verhetzen;
Und ist nur König Eduard treu und ächt,
Wie ich verschmitzt, falsch und verrätherisch,
So muss heut Clarence eng verhaftet werden,
Für eine Weissagung, die sagt, dass G
Den Erben Eduard's nach dem Leben steh'.

Im letzten Monolog Richard's in Heinrich VI. hiess es schon:

Clarence, gieb Acht, du stehst im Lichte mir,
Doch einen schwarzen Tag such' ich dir aus;
Denn solche Weissagung flüstr' ich umher,
Dass Eduard für sein Leben fürchten soll.

Diese letzteren Zeilen aus Heinrich VI. dürften in der That den oben citirten aus dem Monolog in Richard III. weit vorzuziehen sein, indem sie die kommenden Ereignisse nur andeuten, nicht in so detaillirter, mit dem Wesen des Monologs unvereinbarer Weise ausplaudern. Wenn man einmal, wie die meisten Bühnen thun, Stellen aus jenem letzten Monologe in Heinrich VI. (hauptsächlich um das „Ich bin ich selbst allein“ anzubringen) in diesen ersten Monolog in Richard III. herüber nehmen, auch zugleich kürzen will, so dürfte es sich noch am ersten empfehlen, die citirten neun Verse aus Richard III. durch die letzt citirten vier Verse aus Heinrich VI. zu ersetzen. Diese neun Verse bilden ohnedies den schwächsten Theil des berühmten Monologs; Shakespeare hätte jedenfalls eine bessere Motivirung für die Aufstachelung Eduard's ersinnen sollen, die er auch bei Holinshed in dem heftigen und ehrgeizigen Gebahren des unruhigen Clarence leicht finden konnte. Holinshed erwähnt zwar auch jener Prophezeiung als eines im Volk umlaufenden Gerüchts; Richard als den Urheber desselben hinzustellen ist aber ein um so grösserer Fehler im Drama, als es nahe lag, das gefährliche G, wodurch Eduard's Stamm enterbt werden sollte, auf den Titel Richard's, Gloster, statt auf den Vornamen des Clarence, George, zu beziehen.[1]) Hier liegt also gleich ein Einzelfall vor, wo Rümelin's allgemein gehaltener Tadel der unzureichenden oder mangelhaften Motivirung zutrifft.

Unmittelbar an den Monolog schliesst sich nun die weitere Entwickelung von Clarence's Schicksal, welcher wir in Zusammenhang bis zu dessen Tode (A. I, Sc. 4) folgen wollen. Was zunächst Shakespeare's Verhalten zu seiner Quelle betrifft, so begehen Horace Walpole, wie Courtenay[2]) den in viele spätere Beurtheilungen übergegangenen Fehler, zu behaupten, der Antheil Richard's an Clarence's

---

[1]) Holinshed sagt sogar ausdrücklich (S. 703), dass man im Volke, nach Eduard's Tod und Richard's Usurpation, jene Prophezeiung auf Gloster bezogen habe.

[2]) *Th. P. Courtenay, Commentaries on the historical plays of Shakespeare. II. 71, This is one of the cases in which Shakespeare has gone beyond his authorities, in order to blacken Richard. Not a word is said by Holinshed or More of Richard's participation of the murder.* — Ich bin übrigens weit entfernt im Allgemeinen Courtenay's grosses Verdienst zu bestreiten, zuerst die Historien Shakespeare's einer genauen Vergleichung mit ihren Quellen unterzogen und das Verhältniss der Letzteren zur geschichtlichen Wahrheit erörtert zu haben.

Ermordung sei eine freie Erfindung Shakespeare's, um diesen zu schwärzen. Sie haben eben den Text der Chronik nicht genau genug durchforscht. Wo Holinshed (p. 703) zum erstenmal in der Geschichte Eduard's IV. über den Tod des Clarence und die ihn begleitenden Umstände referirt und wo Shakespeare auch jene Prophezeiung bezüglich des G, die später (A. II, Sc. 1) geschilderte Reue Eduard's über Clarence's Verurtheilung sowie auch die Sage mit dem Malvasierfasse (offenbar die populäre Version von Clarence's Tod) erwähnt fand, da allerdings steht kein Wort von einer Mitschuld oder Anstiftung Richard's. Allein Walpole und Courtenay haben übersehen, dass Holinshed in dem, für Shakespeare's Charakteristik und Geschichtsbehandlung maassgebenden, More'schen Abschnitt der Chronik (p. 712) abermals auf Clarence's Tod zurückkommt und hier, als die Meinung bedeutender Persönlichkeiten, den Verdacht ausspricht, dass Richard den Tod des Clarence herbeigeführt habe, um sich den Weg zur Krone zu bahnen.[1]) Shakespeare war also nicht bloss nach seiner Quelle, sondern, wie sich bestimmt behaupten lässt, auch durch den damaligen allgemeinen Volksglauben berechtigt, Richard für den Anstifter dieses Justizmordes zu halten, fand überdies auch bei Holinshed die Andeutung über die von demselben beobachtete Taktik einer äusserlichen Partheinahme für Clarence, während er heimlich gegen ihn wirkte. Indirect beweist schon der Titel der ersten Quartausgabe: *The Tragedy of King Richard the third. Containing his treacherous Plots*

---

[1]) Geschichtlich ist Richard von jeder Theilnahme an dem Mord des Clarence freizusprechen, dessen ihn nur die tudoristischen Schriftsteller beschuldigen. Der *Croyland Continuator* erwähnt auch nichts hiervon. Es steht heute für alle Geschichtsforscher fest, dass Clarence nur auf Andringen seines Bruders, des Königs Eduard IV., von dem Parlament des Hochverraths angeklagt und bald darauf im Tower heimlich hingerichtet wurde. Früher hatte zwischen Clarence und Richard allerdings ein Streit bestanden, wegen Theilung des Erbes ihrer Frauen, der Töchter Warwick's; er war jedoch durch parlamentarischen Schiedsspruch geschlichtet worden. Holinshed erwähnt dieses Streites gar nicht und bei Shakespeare erscheint ihr brüderliches Verhältniss stets als ein ungetrübtes. — Offenbar fürchtete Eduard den unruhigen, ehrgeizigen Clarence; unter den Anklagepunkten wird besonders hervorgehoben, dass er noch eine Abschrift des Parlamentsbeschlusses aufbewahre, wonach ihm, während der Zeit seines Abfalls von Eduard, die eventuelle Thronfolge der Lancasters zugesichert worden war. Eduard liess diesen Parlamentsbeschluss noch ganz besonders widerrufen. Der geschichtliche Clarence war jedenfalls ein höchst unruhiger, ehrgeiziger Kopf.

against his brother Clarence u. s. w., dass der damalige Volksglaube Richard für den Mörder hielt; denn es ist undenkbar, dass Shakespeare, oder die Herausgeber, an so hervorragender Stelle einer geschichtlichen Thatsache erwähnt hätten, wenn diese nicht allgemein gekannt und geglaubt war. Auch in einem älteren vorshakespeare'schen Stück: *The true Tragedy of Richard the third* wird von Clarence gesagt:

> *Who (Clarence) was attainted in King Edward's raigne*
> *Falsly of Treason to his royaltie,*
> *Imprisoned in the Tower was most unnaturally,*
> *By his own brother, shame to parents stocke,*
> *By Glosters Duke drowned in a butt of wine.*

Nach dem Monolog also tritt der verhaftete Clarence auf, begleitet von dem menschlich fühlenden, aber jede eigene Meinung oder Regung hinter des jeweiligen Machthabers Befehl zurückdrängenden Brakenbury, dem Fanatiker des blinden Gehorsams, der den Clarence, wie die Söhne Eduard's[1]) ruhig morden lässt, wenn nur der Befehl formell in Ordnung ist. Richard beginnt nun hier vor dem Hörer jenes Talent zu entfalten, welches die Tragödie zu einem Hohenliede der Verstellungskunst und Heuchelei stempelt, wie nie ein zweites geschrieben ward. Mit welcher Meisterschaft trifft er den biederen Ton des besorgten Bruders, wie weiss er sich als gleich bedroht durch die Parthei der Königin darzustellen („Wir sind nicht sicher Clarence, sind nicht sicher"), wie natürlich, unter Hinweisung auf den gleichen Vorgang mit Hastings, den Verdacht der Anstiftung auf jene Parthei hinzulenken![2]) Wie rührend klingt beim Abschied seine Versicherung der Theilnahme, seine Zusicherung der Hülfe und hinterher wie gellend der Hohn mit dem er ihm nachruft:

> Geh' nur des Weg's, den du nie wiederkehrst,
> Einfält'ger Clarence! So sehr lieb' ich dich,
> Ich sende bald dem Himmel deine Seele
> Wenn er die Gab' aus uns'rer Hand will nehmen.

---

[1]) Nach More (Holinshed p. 734) empfing Brakenbury zuerst von Richard directen Befehl die Prinzen zu ermorden, was er jedoch verweigerte; auf späteren schriftlichen Befehl Richard's (p. 735) lieferte er jedoch den Schlüssel an Tyrrel aus.

[2]) More (Holinshed p. 712) erwähnt ausdrücklich, dass dieser Verdacht bestanden habe.

Nach der kurzen Unterredung mit dem, der Haft entlassenen, treuesten Anhänger der Yorks, Hastings, den er zur Rache gegen die Parthei der Königin anstachelt, schliesst die Scene mit einem ferneren Monolog (Shakespeare versorgt die Rolle des Richard hiermit allzu freigebig, wie bereits bemerkt), der die Absicht, das Werk mit Clarence zu vollenden und zugleich den ferneren Vorsatz, um Anna, des ermordeten Eduard Wittwe zu werben, ausspricht.

Dem Ende des unglücklichen Clarence ist am Schlusse des Aktes (A. I, Sc. 4) eine der ergreifendsten Scenen gewidmet, die je aus Shakespeare's Feder geflossen. Der volle Eindruck, den dieselbe zu machen fähig wäre, wird allerdings durch den Umstand beeinträchtigt, dass in Heinrich VI. der Charakterentwickelung und den Thaten des Clarence zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt ist. Sein Abfall von Eduard und der Sache seines Hauses (3. Theil, A. IV, Sc. 1) aus höchst selbstsüchtigen Motiven, Neid gegen die mit reichen Erbinnen vermählten Verwandten der Königin, ist zwar etwas ausführlicher geschildert, seine Wiedervereinigung mit dem Bruder (A. V, Sc. 1) dagegen gar nicht motivirt und läuft Clarence überhaupt bei Shakespeare unter der grossen Zahl der grundsatzlosen, egoistischen Partheigänger, die der Bürgerkrieg erzog, nur so mit unter. Es kommt uns daher etwas fremdartig vor, wenn plötzlich der bis dahin verhältnissmässig unbedeutende Clarence in der wunderbar ergreifenden Erzählung seines Traums, in den Betheuerungen seiner tiefen Reue und brüderlichen Liebe, sowie in dem darauf folgenden Gespräch mit den von Richard entsandten Mördern, plötzlich unsere Theilnahme, unser Mitgefühl im allerhöchsten Grade in Anspruch nimmt, wenn wir die furchtbarsten Gewissensqualen ausgemalt finden über Verbrechen und Sünden, die uns in dem Meer von Verbrechen und Sünden, welches die vorhergehenden Dramen umfassen, gar nicht besonders aufgefallen waren. Ein Medusenhaupt ist in der That auf den Körper eines Kindes gesetzt. Der Leser oder Hörer muss in sich das mangelhaft gezeichnete Bild des Clarence zu ergänzen suchen; er fasse ihn als den Typus jener, unter Mord und Verrath im Giftpfuhl des Bürgerkrieges gross gewordenen Partheigänger auf und die Traum- und Mörderscenen werden ihm nicht mehr so als fremdartige Einschiebsel erscheinen, sondern sich mit dem ganzen Bau der gewaltigen Tragödie organischer verbinden und ihre grandiose Einwirkung nicht verfehlen.[1])

[1]) Diese Traum-Erzählung, wenn sie so vollendet wie von Fichtner am

Ueber die ästhetische Berechtigung, dem unheimlichen Gespräch des hartgesottenen ersten und des vorübergehend noch an menschlichen Regungen leidenden zweiten Mörders einen komischen Anstrich zu geben, lässt sich streiten, obgleich diese Episode selbst nach Lessing's strenger Regel hier zulässig erscheint.[1]) Soll der Bühnenerfolg den Ausschlag geben, so spricht er jedenfalls für Beibehaltung der komischen Episode, welche leider oft, z. B. in der Berliner Bearbeitung, bis zur vollständigen Verwischung der beiden, so interessant contrastirenden Mördercharaktere zusammen gestrichen wird und in solchem Falle lieber, wie auf der englischen Bühne geschieht, ganz weggelassen werden sollte. Jedenfalls hat Shakespeare richtig gefühlt, dass in der düsteren Atmosphäre dieses Trauerspiels nur dem wirklichen Galgenhumor ein Platz eingeräumt werden könne; die quantitative Einschränkung der komischen Episoden zeichnet diese Tragödie vor späteren Werken aus.

Nicht ohne Bedeutung für Richard's Charakteristik sind schliesslich in dem Gespräch des Clarence mit den Mördern dessen Ausdrücke über seinen Bruder eingefügt. Er will nicht glauben, dass Richard sie gesandt:

> O nein, verleumd' ihn nicht, denn er ist mild.

und wieder:

> Es kann nicht sein, er weinte um mein Unglück,
> Schloss in die Arme mich und schwor mit Schluchzen
> Mir eifrig meine Freiheit auszuwirken.

Man halte im Auge, wie consequent Richard's Verstellungskunst von jeher gewesen, um sich die Erfolge zu erklären, welche er dadurch später bei anderen erzielt, die ihn nicht einmal so genau kennen konnten, als der eigene Bruder. Auch der andere Bruder, König Eduard, hat im Drama keine Ahnung von Richard's Intriguen.

So ist das erste Opfer von Richard's Heuchelei gefällen.

Wiener Hofburgtheater gesprochen wird, macht einen furchtbar erschütternden Eindruck; dass sie in den englischen Bühnenbearbeitungen weggelassen wird, zeigt grossen Mangel an ästhetischem Gefühl. So klein die Rolle des Clarence ist, einen so tüchtigen Repräsentanten verlangt sie, wenn die Traumscene zur vollen Wirkung gelangen soll.

[1]) Rümelin (S. 44) wird mit der Tendenz der komischen Episoden rasch fertig; sie sind „Shakespeare dem Dichter von Shakespeare dem Theateractionär dictirt worden"!

Wir kommen nun zu jener berühmten, von Steevens *„ridiculous and improbable“*, von Rümelin (S. 106) „unsinnig und mährchenhaft“ genannten Werbescene um Anna, die Tochter Warwick's und Wittwe des gemordeten Lancaster-Prinzen Eduard.[1]) Sie bildet den Stein des Anstosses für fast alle Kritiker des vorigen (nur der einzige Horace Walpole bezeichnete bereits 1767 diese Scene als bewunderungswürdig) und für viele des jetzigen Jahrhunderts. Der erste unbefangene Eindruck beim Lesen dieser Scene kann allerdings nur ein abstossender, fast widerwärtiger sein; insbesondere muss sie diesen Eindruck auf Frauen machen, gegen deren Bewunderung für Shakespeare man sich überhaupt etwas misstrauisch verhalten soll. Aber weder bei Shakespeare noch bei irgend einem dramatischen Dichter alter oder neuer Zeit dürfte ein zweites Beispiel aufzutreiben sein, wie diametral verschieden die Eindrücke einer vollendeten theatralischen Vorstellung von dem ersten Eindruck beim Lesen eines Drama's sein können, als gerade bei dieser Scene.

Obwohl ein geschichtliches Factum aus Richard's Leben behandelnd, trägt die Werbescene um Anna doch mehr einen episodischen Charakter, insofern man nämlich den Fortschritt der Handlung in's Auge fasst; auch ist alles, bis auf die nackte Thatsache der Verbindung Richard's und Anna's, deren er bei Holinshed nachträglich erwähnt fand, freie Erfindung Shakespeare's. Dass der Dichter die Scene in dem gedachten Sinne, also episodisch, aufgefasst hat, bezeugt auch die vollkommene Abwesenheit jeder objectiven Motivirung dieses Schrittes.[2]) Richard will (A. I, Sc. 1) Anna heirathen:

---

[1]) Nach dem *Croyland Continuator* wäre Anna mit dem bei seinem Tode erst 18 Jahre zählenden Prinzen Eduard nur verlobt *(betrothed)*, noch nicht vermählt gewesen; diese Ansicht theilt auch Pauli.

[2]) Die Heirathen beider Brüder waren unzweifelhaft nur durch Rücksichten auf die ungeheuren Reichthümer der Nevils, verdoppelt durch die Heirath von Warwick's Vater mit der Erbin der Familie Beauchamp, dictirt worden; die unnatürlichen Schwiegersöhne liessen es auch geschehen, dass die Wittwe Warwick's noch bei Lebzeiten durch Parlamentsbeschluss aller ihr persönlich gehörigen Güter beraubt wurde; dem *Croyland Continuator* zufolge wäre diese allerdings auf Anstiften des Königs Eduard selbst erfolgt. Derselbe Chronist erzählt die Anekdote (mehr ist es wohl nicht), dass Clarence Anna, als Milchmädchen verkleidet, in London versteckt gehalten habe, um sie vor Richard zu verbergen. — Was den Zeitpunkt der Verbindung Richard's mit Anna betrifft, so hat Shakespeare denselben nach dramatischen Motiven bestimmt; ge-

**aus Liebe nicht sowohl,
Als and'rer tief versteckter Zwecke halb.**

Diese versteckten Zwecke treten aber nirgendwo in dem ferneren Verlauf des Dramas hervor. Auch motivirt Shakespeare die Inconsequenz nicht, denjenigen das Gebiet der Liebe betreten zu lassen, welcher sich in seinen Monologen als davon ausgeschlossen erklärt, auf diese Ausschliessung gerade die Berechtigung seines ehrgeizigen Strebens casuistisch aufgebaut hatte. Anna wird also nicht ihrer selbst wegen, nicht als nothwendiger Baustein für den Fortgang der Handlung, sondern nur als menschliches Requisit für die Charakterzeichnung Richard's auf die Bühne gebracht; vorher war von ihr keine Rede und nachher tritt sie nur leidend und büssend auf. Es handelte sich für Shakespeare offenbar darum, eine Situation zu ersinnen, in welcher die denkbar höchste Leistung, das eigentliche Meisterstück der Heuchelei und Verstellungskunst zur Entfaltung gelangen könnte. Dass man hierin nicht weiter gehen kann, als eine Wittwe zu freien, deren Gatten und Schwiegervater man soeben ermordet hat, darüber herrscht wohl Stimmeneinhelligkeit. Ob aber Shakespeare nicht vielmehr zu weit über alle ästhetischen und ethischen Grenzen hinausgegangen, das ist die Frage. Als ich das Stück zuerst las, bejahte ich sie; als ich es zuerst aufführen sah, wurde die Meinung erschüttert. Und bei ru-

---

schichtlich fand diese Verbindung erst zwei Jahre nach der Beerdigung Heinrich's VI. in Chertsey statt, sowie des Clarence Verhaftung, die im Drama der Werbung Richard's vorangeht, vier Jahr später fällt.

Von einer unglücklichen Ehe Richard's mit Anna weiss die Geschichte nichts; es ist dies, wie die ganze Werbegeschichte, freie Erfindung Shakespeare's, der im Holinshed hierüber durchaus nichts fand. Dagegen wird dort der bestimmte Verdacht ausgesprochen, dass Richard Anna vergiftet habe, um seine Pläne auf die Hand von Elisabeth's Tochter ausführen zu können (Holinshed p. 751). Der *Croyland Continuator* und die anderen Schriftsteller jener Periode, obgleich Letztere sämmtlich die tudoristische Wuth gegen Richard theilen, erwähnen nichts hiervon. Anna starb aller Wahrscheinlichkeit nach an einer schleichenden Krankheit im März 1485, ihr einziger 11jähriger Sohn, dessen Holinshed (p. 715. 723 u. 747) nur beiläufig, Shakespeare gar nicht erwähnt, im April 1484. Wenn übrigens Rümelin (S. 105) Shakespeare tadelt, dass er Richard's Tödtung seiner Neffen nicht durch das Project, seinen Sohn an die junge Elisabeth zu verheirathen, motivirt habe, so ist doch zu bemerken, dass unser Dichter unmöglich von einem geschichtlichen Motiv Gebrauch machen konnte, das ihm völlig fremd war; denn dass Richard jene Absicht wirklich gehegt hat, ist nur eine Vermuthung späterer Historiker.

higer Betrachtung fand ich immer mehr, dass der letztere Eindruck im Allgemeinen der richtigere sei, dass der Eindruck der scenischen Darstellung den Verstand nicht überrumpelt hatte, sondern ihm nur in der richtigen Auffassung zu Hülfe gekommen war.

Um diese Scene in heutiger Zeit richtig würdigen zu können, dazu reicht allerdings nicht aus, dass man lediglich ein offenes, gesundes Auffassungsvermögen, eine allgemeine ästhetische Bildung mitbringe; es wird unumgänglich nothwendig, den Schauplatz der Scene, die begleitenden und einwirkenden Umstände, die Voraussetzungen zu studiren, unter denen das anscheinend unerhörte Ereigniss vor sich ging. Für Shakespeare's Publikum lag das Verständiss, wie wir sehen werden, viel näher.

Die nächste Berechtigung Shakespeare's an diesen Stoff heranzutreten, gab ihm die Geschichte selbst. Sehen auch heute manche Historiker in der Thatsache dieser Verbindung Richard's und Anna's nur einen weiteren Entlastungsbeweis für Ersteren bezüglich seiner, historisch ohnedies unnachweisbaren, Theilnahme an der Ermordung ihres Gatten und Schwiegervaters, so musste die Heirath doch dem Dichter und seiner Zeit, die an diese Verbrechen glaubten, genau in dem Lichte erscheinen, wie Shakespeare sie uns in dem Drama darstellt. Die Verlegung des Schauplatzes der Werbung an den Sarg des eben gemordeten Schwiegervaters ist allerdings die Zugabe einer bizarren Jugendphantasie des Dichters. Ich gebe Kreyssig Recht, wenn er in dieser Beziehung sagt, dass es keine Autorität gebe, die uns, selbst einem Shakespeare gegenüber, verpflichten könnte, unser Gefühl für Wahrheit und Natur zu verläugnen. Mit Victor Hugo möchte ich hier ausrufen: „Bewundert oder tadelt, aber thut es nicht noch einmal.“ Dennoch würde man Shakespeare sehr Unrecht thun, wollte man glauben, dass er die Scene nur deshalb an den Sarg Heinrich's verlegt habe, um erst die Schwierigkeiten in's Unendliche zu steigern und sie dann um so ruhmvoller zu besiegen, was auf ein hohles Aufbauen und Niederreissen von Phrasen, auf ein Windmühlenflügelgefecht, hinausgelaufen wäre; hier liegen, wie sich ergeben wird, tiefere psychologische Motive versteckt.

Nur an Zeit und Ort der Werbung konnten also Shakespeare's Hörer Anstoss nehmen, an der Dramatisirung des Vorgangs nicht, da sie hierin nur historische Thatsachen sahen, ein charakteristisches Situationsbild aus jener Zeit des grauenhaftesten Bürgerkrieges, der alle Bande, die Staat und Gesellschaft zusammenhalten, aufgelöst, Verrath, Mord, Hinrichtungen unter Brüdern, Blutsver-

wandten zu gewöhnlichen, alltäglichen Vorgängen gestempelt hatte, so dass unter allen Chronisten nicht ein Einziger Worte des Erstaunens oder Abscheus findet, wenn er die Thatsache der Verbindung Anna's mit dem Ausrotter der Lancaster-Dynastie, dem Mörder ihres Gatten und Schwiegervaters, referirt. So war die Atmosphäre, in welcher die Werbung Richard's vor sich geht, in der sie Anna annimmt; der politische Mord wog eben damals nicht schwer, indem die Gewohnheit gegen solche Eindrücke abgestumpft hatte. Sich dies gegenwärtig zu halten, war aber für Shakespeare's Hörer keine schwierige Aufgabe, indem sie jene, so kurz hinter ihnen liegende Zeit und jenes Ereigniss schon von vorn herein in einer solchen Färbung auffassten, während wir uns erst mit Mühe hinein denken müssen.

Ist es also gegenwärtig für eine richtige Würdigung nothwendig, sich auf den historischen Boden, in den Geist jener Zeit zurückzuversetzen, jene Scene gleichsam als ein Situationsbild zu betrachten, so bedarf es noch einer weitergehenden und schwierigen Anforderung an die Phantasie der Leser und Hörer. Wir müssen nämlich vollständig davon abstrahiren, wie wir selbst Richard kennen, wir müssen vielmehr in's Auge fassen, wie er bis dahin in den Augen der Welt, speciell in Anna's Augen dastand. Shakespeare hat uns diese geistige Vorarbeit nicht leicht gemacht, insbesondere durch die zu weit gehende Offenheit und Ausführlichkeit der Richard'schen Selbstgespräche; wir müssen sie gleichwohl nachholen, indem hier der hauptsächlichste Schlüssel für das richtige Verständniss der in Anna vorgehenden Umstimmung zu suchen ist. Wir haben uns also gegenwärtig zu halten, dass Richard keiner einzigen Person des Dramas in der Weise bekannt ist, wie etwa Molière's Tartuffe schon bei Aufgang des Vorhanges bereits als Heuchler dasteht, über den höchstens noch zwei geistesbeschränkte Personen des Stücks andrer Meinung sind. Richard's Verstellungskunst, seine geheimen ehrgeizigen Absichten auf den Thron, ahnte Niemand, ausser etwa der Instinct seiner alten Mutter (A. II, Sc. 2); Beweis dafür sind die bereits citirten Worte des Clarence (A. I, Sc. 1), sowie die noch in weit späterer Periode mit tiefer Absicht Hastings in den Mund gelegten Aeusserungen (A. III, Sc. 4). In der Chronik (Holinshed p. 739) betheuert Buckingham ausdrücklich, dass er keine Ahnung von Richard's Verstellungskunst gehabt habe.

Man vergegenwärtige sich also vor allem, wie Anna keine Ahnung davon hat, dass sie es mit einem raffinirten Heuchler zu thun habe; er ist in ihren, wie in der Welt Augen

der zwar grausame, aber unerschrockene, tapfere, rauh-offenherzige, der Verstellung unfähige Vorkämpfer des Hauses York, mit dem ihre Familie, bis zum Abfall ihres Vaters, von jeher auf's engste verbunden, dessen ältester Prinz Clarence, Richard's Bruder, der ebenfalls am Mord ihres Gatten theilgenommen, der Gemahl ihrer Schwester war.

Man wird zugestehen, dass unter diesen geschichtlichen und psychologischen Voraussetzungen, die den Zeitgenossen Shakespeare's nicht so fern lagen als uns, die Werbung und ihr Erfolg in einem etwas milderen Lichte erscheinen. Indem nun unser Dichter den Zeitpunkt von Richard's Werbung, mit der Geschichte im Widerspruch, so nahe hinter die Ermordung des Prinzen Eduard und des Königs Heinrich und in des Letztern Leichenbegängniss hinein, also an den Sarg seines Opfers verlegt, mag er für das berechtigte Sittlichkeits- und Schönheitsgefühl zu weit gegangen sein; aber jedenfalls handelte er, von dem einmal gewählten Standpunkt aus, mit tiefster Berechnung. War es nicht offenbar die Absicht des feinen Menschenkenners, die Gefühle der Prinzessin durch diese Situation auf's höchste menschliche Maass hinaufzutreiben, weil eben, und namentlich bei Frauen, die Stimmungen, in ihrem Extrem angelangt, weit leichter in die entgegengesetzte Richtung umschlagen, als aus mittleren Lagen heraus? Ich glaube, Dingelstedt, in dem Anhang zu seiner bereits erwähnten neuen Bühnenbearbeitung Richard's, (Bd. III, S. 132) sagt ganz mit Recht: „Gerade das Unwahrscheinliche dieser Werbung macht ihren Erfolg wahrscheinlich. Hätte Richard die Prinzessin Anna in ihrem Gemache aufgesucht und dort in gewöhnlichem Brautwerberstyl um sie angehalten, so würde er ohne Zweifel verdientermassen abgewiesen worden sein. Dass er wie ein Raubthier sie auf offener Strasse anfällt, frappirt sie, wie ihre durch Schmerz und Trauer aufgeregte Stimmung an sich schon grosse und heftige Eindrücke begünstigt.“

Betrachten wir nun die Waffen, mit denen Richard in den Kampf geht, dessen Voraussetzungen wir kennen gelernt haben, so erscheinen sie mit feinster Kenntniss des weiblichen Wesens und der weiblichen Schwäche gewählt und in richtiger Aufeinanderfolge angewandt. Die erste auf Anna berechnete Einwirkung ist die Entfaltung rauher, männlicher Kraft und Entschlossenheit. Die an den ersten Edelmann gerichteten Schlussworte:

> Schamloser Hund! steh' du, wenn ich's befehle;
> Senk' die Hellbarde nicht mir vor die Brust,

Sonst, bei St. Paul, streck' ich zu Boden dich,
Und trete, Bettler, dich für deine Keckheit.

mit dem höchsten Aufwand von Kraft und Wuth herausgestossen, so dass die Träger zitternd gehorchen, verfehlen ihre Einwirkung auf Anna nicht.[1]) Denn kein Weib, wie immer ihr Charakter geartet sei, kann sich dem überwältigenden Eindruck voller, männlicher Kraftentfaltung entziehen, die hier um so drastischer auf die Prinzessin wirkt, als Richard sofort, ihr gegenüber, in den entgegengesetzten Ton der höchsten Milde, ja Demuth umschlägt:[2])

Sei christlich, süsse Heilige! fluche nicht!

In dem nun folgenden ersten Theil des Dialogs beobachtet Richard die Taktik, Anna's heftig erregtes Gefühl austoben, quantitativ sich erschöpfen zu lassen. Sich auf kurze Entgegnungen beschränkend, vermeidet er sie durch zu viel Widerspruch, oder durch zu stark aufgetragene Bewunderung zu reizen; er sucht sich sogar zu entschuldigen, wenigstens seinen Antheil an dem Tod ihres Gatten zu mildern, während er die Ermordung des „heiligen" Heinrich mehr mit ironischer Gleichgültigkeit behandelt. So wie er aber fühlt, dass Anna's Kraft erschöpft ist, übernimmt er die Führung des Dialogs, dessen zweiten Theil die Worte einleiten:

Um aus dem raschen Anlauf uns'res Witzes
In einen mehr gesetzten Ton zu fallen.

Und nun beginnt der Hauptangriff mit der Erklärung, dass lediglich ihr Reiz, der Wunsch sie zu besitzen, ihm zum zweifachen Morde die Hand geführt.[3]) Immer dringender, glühender wird seine Beredtsamkeit und gipfelt, wie er sie hinlänglich vorbereitet glaubt, in der meisterhaft ausgeführten Expectoration:

Ich wollt' es selbst, so stürb' ich auf einmal u. s. w.

---

[1]) Auf der Bühne ist diese Stelle der gewaltigsten Wirkung fähig und zwar einer um so grösseren, je plötzlicher und unvermittelter diese höchste Stufe zorniger Aufwallung hervorbricht.

[2]) Gervinus in seinem „Shakespeare" Bd. II, S. 126 sagt hier sehr richtig: „Man muss sich erinnern, dass die ungewohnte Milde von Unholden dreimal wirksamer ist, als die Sanftmuth der Schwachen."

[3]) Nicht ganz logisch ist es allerdings von Shakespeare, hier Heinrich's und Eduard's Mord zusammen zu werfen; denn es ist nicht einzusehen, weshalb König Heinrich's Tod so unumgänglich nöthig war, als der Eduard's, um Richard den Weg zu Anna's Besitz zu bahnen.

die den Wendepunkt der Scene bildet. Aber was Anna bezwang, ist nicht bloss die Wirkung der Worte an sich und der, mit dem Scheine höchster Aufrichtigkeit, ausgesprochenen Bewunderung ihrer Schönheit, wogegen noch kein Weib in der Welt unempfindlich blieb, sondern in der ganzen Situation liegt der, Herz und Verstand der Prinzessin verwirrende Zauber. Eben noch die leidtragende Wittwe des letzten Sprossen eines ausgerotteten Königsgeschlechts, eine endlose Perspective des Jammers und der Niedrigkeit vor Augen, ohnmächtig, einflusslos. Und plötzlich, ohne Uebergang, ohne Vorbereitung, zu ihren Füssen den als Todfeind geglaubten, mächtigen, gefürchteten Prinzen des siegenden Hauses, ihn, der nie vor einem Weib gekniet, knieend, der nie geweint, weinend, der befehlen konnte, bittend, an dessen Aufrichtigkeit zu zweifeln, Nebenabsichten zu unterstellen, kein denkbarer Grund war, dessen Verstellungskunst Niemand, am wenigsten Anna, ahnte, die kräftigste Männlichkeit im Bunde mit der vollendetsten Heuchelei.

In solcher Schnelle ward mein Weiberherz
Gröblich bestrickt von seinen Honigworten.

So klagt sie später selbst (A. IV, Sc. 1). Und hatte diese Lage nicht etwas, die weibliche Schwäche Ueberwältigendes; ja musste nicht gerade die entsetzliche Frivolität in der Wahl von Zeit und Ort der Werbung die einmal unwillkührlich in die Richtung des Glaubens an Richard's Aufrichtigkeit hineingedrängten Gefühle Anna's nur noch mehr in dieser Richtung befestigen und den ersten Eindruck plötzlich in sein Gegentheil verkehren? Liegt es nicht gerade im Charakter der Frauen sich durch das ganz Ungewöhnliche im Guten oder Bösen fesseln zu lassen? Anna vergisst, wie Gutzkow [1]) sagt, über der Grossartigkeit von Richard's Bosheit diese selbst; das geniale Ungeheuer fesselt sie.

So aussergewöhnlicher Art sind die Mittel, die Shakespeare zusammenhäuft, um den ausserordentlichen, scheinbar aus dem Rahmen der Humanität und Aesthetik heraustretenden Vorgang als möglich erscheinen zu lassen. Und wer das Stück je vollendet darstellen sah, muss, wenn auch mit innerem Widerstreben, zugestehen, dass ihm der Vorgang unter den gegebenen Voraussetzungen psychologisch möglich erschienen ist. [2])

[1]) Gutzkow's Richard Savage, A. I, S. 1.

[2]) War es doch die Rolle Richard's III., welche dem Schauspieler Burbadge jene bekannte Einladung zu einem Stelldichein eintrug, bei der ihm

Nach Rümelin (S. 106) hätte Anna bloss antworten müssen: „Hier sei weder der Ort noch die Zeit mit ihm zu sprechen.“ Ich glaube, die Anna, die in solcher Situation dieser hausbackenen Antwort fähig gewesen wäre, hätte sich nachträglich noch viel leichter besiegen lassen, als Shakespeare's Anna.

Die Prinzessin hat das ihr freiwillig dargereichte Schwert weggeworfen; ihre Niederlage ist entschieden. Den letzten dritten Theil des Dialogs widmet Richard nun, mit wo möglich noch raffinirterer Dialektik, der Befestigung seines Sieges. Er vermeidet dabei jede directe Werbung; er provocirt keine Geständnisse, weil er weiss, dass hierfür Anna doch noch nicht reif ist; er sucht sie nur von seiner Liebe, seiner Reue noch mehr zu überzeugen und tritt schliesslich bloss mit der bescheidenen Bitte hervor, ihm die fernere Bestattung der Leiche zu überlassen und, nachdem er „reuevoll König Heinrich's Grab genetzt mit Thränen“, zu gestatten, „in aller schuld'gen Ehr' sie zu besuchen“. Man sieht Anna's Fall voraus, aber er vollzieht sich nicht auf der Bühne; dies Maass hat Shakespeare weislich inne gehalten und die Darstellerin der Rolle hat sich zu hüten hierüber hinaus zu gehen. Auch muss ihr Abgang von der Scene deutlich darthun, wie dieser ungeheure Widerstreit der Gefühle Sinne und Verstand gleichsam gefangen genommen halten;[1]) selbst ein momentaner Rückfall in die früheren Gefühle des Schreckens und Abscheus, sobald sie der fascinirenden Gewalt seines Blicks, seiner Rede entrückt ist, darf beim Abgang mimisch angedeutet werden.

Nur in Einer Stelle dieses Dialogs scheint Anna die Grenzen des blossen Vorspiels ihrer Niederlage zu überschreiten; es betrifft dies die Annahme des ihr von Gloster dargebotenen Rings, womit (für unsere heutige Auffassung allerdings mehr als für die damalige Zeit) die wirkliche Verlobung schon symbolisch vollzogen wird. Es heisst bei Schlegel, auf den allgemein gangbaren Text gegründet:

Gloster.

Tragt diesen Ring von mir.

Anna.

Annehmen ist nicht geben. (Sie steckt den Ring an.)

Shakespeare zuvorgekommen sein soll; es befanden sich also Gesinnungsgenossinnen der Anna auch unter den Zuschauern.

[1]) Meisterhaft giebt Frl. Janauschek die Rolle der Anna; von ihr und Herrn Lehfeld sah ich überhaupt diese Scene am vollendetsten dargestellt. Auch Frl. Bognar vom Hofburgtheater fasst die Rolle vortrefflich auf.

Gloster.

Sieh', wie der Ring umfasset deinen Finger,
So schliesst dein Busen ein mein armes Herz u. s. w.

Es ist kaum zu leugnen, dass diese Stelle das Gefühl verletzt, so wie sie auch nicht zu der Färbung des übrigen Dialogs passt. Nun möchte ich aber darauf aufmerksam machen, dass die Antwort der Anna: „Annehmen ist nicht geben" (*to take is not to give*), sich nur in den alten Quartausgaben findet; sie fehlt in sämmtlichen Folios, die doch gerade bei diesem Stücke fast allgemein als die beste Textgrundlage anerkannt werden.[1]) Der Druckfehler, dass in der Folio vor der Anrede Richard's „*Vouchsafe to weare this ring*" die Namenbezeichnung fehlt, so dass diese Zeile also ganz sinnlos noch der vorhergegangenen Antwort der Anna (*All men I hope liue so*) zufällt, hat doch mit der Weglassung jener Zeile der Quartos „*to take is not to give*" gar keinen Zusammenhang. Mit dem gebührenden Respect vor unseren gelehrten Shakespeare-Philologen, die unstreitig nach allen Regeln und Analogien einer rationellen Textkritik verfahren sind, indem sie jene Antwort der Anna aus den Quartos aufnahmen, möchte ich doch die Frage aufwerfen, ob die Auslassung jenes Namens Richard, oder vielmehr dessen Verschieben vor die folgende Zeile, nicht einfach auf Rechnung des Setzers der Folio gehört, ob aber die Streichung der Antwort Anna's nicht von Shakespeare selbst vorgenommen sein kann? Sagt doch Delius in der Vorrede zu Richard III. ganz ausdrücklich, dass die Folio von 1623 bei diesem Stück die Quartos (speciell die von 1602) nur partiell benutzt habe, ihr im Uebrigen aber ein Bühnenmanuscript Shakespeare's zu Grunde gelegen haben müsse, und dass die wesentlichsten Aenderungen der Folio gegen die Quartos nur von Shakespeare's Hand herrühren könnten. Warum soll nicht Shakespeare in reiferen Jahren das Ungebührliche jener Stelle gefühlt haben, wie wir? Warum sollen wir ohne zwingenden Grund einen ästhetischen Schnitzer in unsere Textrevisionen hineintragen, den der allgemein anerkannte Grundtext nicht enthält?

---

[1]) In der Folio von 1623 heisst es wörtlich:

Richard. *But shall I liue in hope.*
Anna. *All men I hope liue so.*
Vouchsafe to weare this ring.
Richard. *Look how my Ring incompasseth thy finger etc.*

Denn man beachte wohl, dass Gloster's Anrede: „Tragt diesen Ring von mir“ keine Frage ist, auf die eine Antwort nöthig wäre.

Ein unscheinbarer Umstand bestärkt mich noch in der Meinung, dass die Streichung der Antwort Anna's absichtlich von Shakespeare vorgenommen worden ist. Indem die Folio von 1623 nämlich die Zeile der Quartos „*to take is not to give*“ streicht, verändert sie zugleich in dem folgenden Vers: „*Look how this ring*“ das *this ring* der Quarto in *my ring*. Blieb *this* stehen, so hätte sich nämlich, da in der Folio die vorhergehende Zeile lautete: „*vouchsafe to weare this ring,* das *this ring* in zwei aufeinanderfolgenden Zeilen wiederholt, was euphonisch störend gewesen wäre, während dies in den Quartos, wegen des dazwischen stehenden Verses, durchaus nicht auffallen konnte. Denkbar ist allerdings auch, dass die Aenderung *my ring* als Gegensatz zu dem nachfolgenden *thy finger* vorgenommen worden ist.

Weit unberechtigter aber noch als die Aufnahme der Antwort Anna's: „Annehmen ist nicht geben“ finde ich die Bühnenweisung: „*She puts on the ring*“, obgleich sie von fast allen unseren Textrevisoren, selbst den bedeutendsten derselben, wie Dyce und Delius, aufgenommen worden ist. Diese Bühnenweisung ist weder in den Quartos noch in den Folios enthalten und erst 1765 von Johnson, dem jedes tiefere Verständniss Shakespeare's fehlte, als Conjectur beigefügt worden. In der *Cambridge Edition* ist sie weggelassen.

Selbst wenn nur diese Bühnenweisung beseitigt wird, wieviel mehr noch durch Weglassung der wirklich banalen Antwort Anna's, muss die Darstellung unendlich gewinnen. Statt dass Anna den Ring ausdrücklich annimmt und sich selbst ansteckt, haben wir uns Richard zu denken, wie er ihr denselben, vielleicht während sie sich leicht abwendet, sogar widerstrebt, an den Finger schiebt [1]) und nun das Gespräch, um jede zustimmende oder ablehnende Aeusserung abzuschneiden, auf einen anderen Gegenstand (seine Bitte ihr nach Crosby Place folgen zu dürfen) überführt. Man wird gestehen, dass hiermit, indem Anna nur leidend, nicht handelnd mitwirkt, die Ringscene ihr specifisch Widerwärtiges verliert und dürften obige Argumente jedenfalls für ausreichend zu erachten sein, in der Bühnenbearbeitung einfach der Folio zu folgen und die Scene,

---

[1]) In Capell's Ausgabe von 1768 ist das Anstecken des Ringes durch eine beigefügte Bühnenweisung (*putting it on*) ebenfalls an Richard übertragen; Capell's Conjecturen beanspruchen aber jedenfalls eine weit grössere Bedeutung, als die von Johnson.

vorstehenden Andeutungen gemäss, darzustellen. Die englischen Bühnenbearbeitungen Richard's III. lassen die Ringscene gänzlich weg, während sie umgekehrt auf allen deutschen Bühnen, die ich kenne, auch nach der unbedingt vorzüglichsten Bearbeitung, der neuen Dingelstedt'schen, wörtlich nach Schlegel und mit getreuer Befolgung der Johnson'schen Bühnenweisung dargestellt wird.

Ich möchte diese Besprechung der Werbescene mit einigen Bemerkungen über den Charakter der Anna schliessen. Es haben nämlich, bis auf die neuesten Zeiten, viele, ja fast alle Aesthetiker geglaubt, den Sieg Richard's dadurch erklären zu müssen, dass sie Anna's sittlichen Werth herabdrücken, sie gleichsam als leichte Prise darstellen. Der allgemeinen Anschauung ihrer Zeit folgend und die psychologischen Mittel Richard's, so wie die Hülfsmittel der Situation unterschätzend, kann es nicht auffallen, wenn die Aesthetiker des vorigen Jahrhunderts in dieser Richtung gerade am weitesten gehen. In der That giebt der älteste derselben, der meines Wissens über diese Tragödie geschrieben, nämlich Richardson, ein Charakterbild der Anna, wonach es gewiss keines so eingefleischten, höchstens eines sehr mittelmässigen Teufels bedurft hätte, sie zu besiegen. Richardson findet gleichsam den einzig möglichen Schlüssel zur Rechtfertigung der Scene in Anna's erbärmlichem Charakter.[1]) Heftigkeit, Frivolität, Eitelkeit, Flüchtigkeit sollen den Grundzug ihres Wesens ausmachen; Richard hat also nur über diese niedrigen Stufen wegzuschreiten, um zu siegen. Wenn auch nicht so weit gehend, so variiren doch die meisten späteren Aesthetiker dieses Thema in ähnlichem Sinne. Für Gervinus erregt sie „in ihrer hinfälligen Weiblichkeit weniger Verachtung als Mitleid"; auch für Dingelstedt ist Anna eine „junge, unerfahrene, vielleicht unbedeutende Dame".

Ich möchte dagegen nicht glauben, dass es irgendwie Shakespeare's Intention gewesen, Richard's Sieg durch Herabdrückung Anna's erleichtert zu sehen. Und wie Richardson, aus Richard's Auftreten gegen Anna, deren Charakter bis in solches Detail hinein im Reflex erkennen zu können glaubt, wozu doch wohl ein über-

---

[1]) *Richardson, Essays on Shakespeare's Dramatic Characters. London* 1784, p. 18. *Anne is represented by the poet of a mind altogether frivolous, incapable of deep affection, guided by no steady principles of virtue, produced or strengthened by reason and reflection; the prey of vanity, which is her ruling passion, susceptible of every feeling and emotion: sincere in their expression, while they last, but hardly capable of distinguishing of one more than another and so exposed alike to the influence of good and of bad impressions.*

natürlicher Scharfblick gehören würde, so ist es, meiner Ansicht nach, natürlicher und logischer, aus dem späteren Auftreten Anna's ihr Charakterbild zu ergänzen. In diesen späteren Scenen (insbesondere A. IV, Sc. 1) ist sie die „gute Tante Anna", die selbst von der durch sie verdrängten Königin Elisabeth beklagte, von ihrer ganzen Umgebung geliebte, ihre einstige Schwäche mit blutigen Thränen beweinende Dulderin, für welche die Nachricht ihrer bevorstehenden Krönung keine Freude, sondern nur eine neue Marter ist:

> O wollte Gott, es wär' der Zirkelreif
> Von Gold, der meine Stirn umschliessen soll,
> Rothglüh'nder Stahl und sengte mein Gehirn.

Es ist kein psychologischer Widerspruch, sich die Anna, die Tochter des „Königsmachers" Warwick, ursprünglich heftig oder stolz zu denken; solche Eigenschaften im Weibe können durch die eiserne Hand des Schicksals zu der Demuth ihres späteren Auftretens herabgedrückt worden sein; das Unglück mag sie von diesen und anderen Schlacken geläutert haben. Aber den wirklichen Grundzug der Charaktere dreht das Schicksal nicht um, aus wirklich niedrigen Menschen macht das Unglück keine edlen. Aus Richardson's Charakteristik der Anna konnte sich das ergreifende Schlussbild, welches Shakespeare von ihr giebt, psychologisch nicht entwickeln, und ich bin gerade umgekehrt der Ansicht, dass Anna's späteres Auftreten, neben dem versöhnenden Eindruck ihrer Reue, der in diesem Schauergemälde doppelt wohl thut, gerade deshalb vom Dichter angeordnet worden ist, um alle niedrigen Deutungen ihres primitiven Charakters auszuschliessen. Welches höhere Interesse kann jene Werbescene beanspruchen, wenn man sich Anna als schlecht, ja wenn man sie sich nur als geistig unbedeutend vorstellt? Ich glaube, Shakespeare will sie, intellectuell wie moralisch, als eine Tochter von Eva's Stamm, mit den normalen Schwächen, insbesondere der normalen Eitelkeit ihres Geschlechts, behaftet angesehen wissen; nichts mehr, nichts weniger. *Frailty, thy name is woman.* Wenn Anna hier nicht zugleich eine Gattungsrepräsentantin wäre, wo läge der tiefere Reiz dieser Scene?

Gloster selbst, in dem höhnischen Monolog, der die Scene schliesst:

> Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?
> Ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen?

jubelt über den Erfolg seines Probestücks der Heuchelei, die

ihm sogar das Gebiet der Liebe, von dem er sich in seinen finstern Selbstgesprächen selbst ausgeschlossen erklärte, aufgeschlossen hat. Dieser Monolog ist überhaupt einer der meisterhaftesten, die Richard in den Mund gelegt werden; es ist der Teufel selbst, welcher sein Opfer höhnt, das zweite Opfer der höllischen Verstellungskunst, das wir geistig und später körperlich morden sehen. Anna wird nämlich später, wie Holinshed andeutet und wie zu Shakespeare's Zeiten die Tradition ging, von Richard vergiftet, um der Werbung um die Hand der jungen Elisabeth, die zur weiteren Entwickelung des Stückes gehört, Platz zu machen. Sie wird beseitigt ohne viel Worte (A. III, Sc. 4), wie ein überflüssig gewordenes Möbel.

Und Anna sagte gute Nacht der Welt.

Nie hat sich ein Dichter eine kühnere, vermessenere Aufgabe gestellt als diese Werbescene; nie ist aber auch eine grosse Aufgabe grösser gelöst worden. Wir werden übrigens später noch sehen, welche Streiflichter die Werbung um Elisabeth's Tochter auf diese Scene zurückwirft und welche Beziehungen beide zu einander haben.

Die Darstellung der Anna erfordert grosse Mittel und tiefes Studium; ich kenne kaum eine Rolle, wo die blosse schauspielerische Intuition weniger ausreichen würde, als hier.

Verfolgen wir Richard weiter in seinen Beziehungen zu den übrigen, theils mit-, theils gegenspielenden Personen des Stücks, so haben wir es nun mit der um die Königin Elisabeth gruppirten Parthei zu thun, deren volle geschichtliche Bedeutung allerdings dem Publikum Shakespeare's gegenwärtiger war als uns. Im 3. Theil von Heinrich VI. (A. IV, Sc. 1) bei Gelegenheit des Abfalls von Clarence, sowie in den Gesprächen Richard's mit diesem und Hastings, wird zwar vielfach des schrankenlosen Nepotismus Eduard's zu Gunsten der Familie seiner Frau gedacht; für den heutigen Leser ist dies jedoch noch nicht prägnant, nicht ausführlich genug, um die ominöse Wichtigkeit jener Parthei in der Geschichte, wie in dem Drama vollständig zu würdigen. Ob und welchen Antheil die Königin persönlich hierbei gehabt, berührt Shakespeare nicht direct, denn Richard's desfallsige Angriffe auf sie (A. I, Sc. 3) können nicht als des Dichters Meinung gelten.

More (Holinshed p. 713) erwähnt zwar speciell der Feindschaft Elisabeth's gegen Hastings, den Eduard besonders begünstigte

der seine Ausschweifungen theilte; hiervon hat Shakespeare den Stoff zu den desfallsigen Angriffen Richard's auf Elisabeth entnommen, während er durchaus keinen Anhalt bietet, ob dieselben begründet seien, ob also nach des Dichters Meinung Elisabeth wirklich von Hastings' Verhaftung die Schuld trage. Meiner Ansicht nach soll Elisabeth, nach Shakespeare's Intention, als schuldlos und unbetheiligt an allen politischen Intriguen dastehen. Jedenfalls scheint schon aus dem Umstand, dass Eduard Elisabeth's Verwandten consequent begünstigte, auch als ein grosser Theil ihres Einflusses längst an Mistress Shore und die anderen Buhlerinnen des liederlichen Königs übergegangen war, soviel hervorzugehen, dass Eduard in der Schöpfung dieser neuen Aristokratie nicht blos dem Nepotismus huldigte, sondern auch ein politisches Princip verfolgte. Er hasste den alten in den Bürgerkriegen entarteten Feudaladel (sein Schlachtruf war: „Schlagt die Herren und schont die Knechte"), weil er instinctartig die Unmöglichkeit fühlte, mit ihnen ruhig und gesichert regieren zu können. Anstatt aber zu den staatsklugen Mitteln des ersten Tudors Heinrich VII. zu greifen und so des Adels Einfluss dauernd zu brechen, griff Eduard zu dem unglücklichen Mittel, sich eine neue, ganz von ihm ausgehende Aristokratie, als Gegengewicht gegen die alte, zu schaffen. Er ging nun zugleich in der Begünstigung der bis dahin ziemlich obscuren und obendrein noch den Lancasters ergeben gewesenen Familie seiner Frau über alles je in der Geschichte des Nepotismus erlebte Maass hinaus,[1])

[1]) Der Vater der Königin Elisabeth ward zum Grafen Rivers und Lord Constable von England ernannt. Er ward jedoch bereits 1469, nach der Schlacht bei Edgecote, durch Warwick und Clarence hingerichtet, zugleich mit seinem Sohne Johann, dem jüngeren Bruder Elisabeth's, welchem Eduard, obgleich er erst 20 Jahr alt war, die reiche 80jährige Herzogin von York zur Ehe gegeben hatte. Des Vaters Titel ging demnächst auf den ältesten Bruder Elisabeth's, Anton, über, welcher im Drama als Graf Rivers vorkommt. Eduard hatte denselben mit der reichen Erbin des Lord Scales vermählt. Elisabeth's Sohn erster Ehe, Thomas Grey, ward zum Marquis Dorset ernannt und mit einer Nichte des Königs, der Erbin des Herzogs von Exeter, vermählt, derselben, welche Graf Warwick für seinen Neffen begehrt hatte; für Warwick's Abfall war dieser Umstand von grossem Gewichte. Nach damaligem Recht verfügte nämlich der König über die Hand der Lehnserbinnen. Die fünf Schwestern der Königin wurden endlich mit dem Herzog von Buckingham, einem Prinzen von Geblüt, sowie mit den Erben der Grafen von Essex, Arundel und Kent und des Lord Herbert vermählt. Dass eine so maasslose Begünstigung, die noch dazu eine bisher lancastrische Familie traf, den energischen Unwillen von Clarence, Warwick und allen Yorkisten erregen musste, erscheint hiernach begreiflich.

der üble Eindruck hiervon ward durch den Uebermuth der neugebackenen Würdenträger noch verschärft. (Vergl. die Gespräche der Bürger, A. II, Sc. 3.) Kurz der Hass gegen diese Parthei ward unter den Yorkisten so allgemein, dass es Eduard's grösste Sorge noch auf dem Todtenbette war, den alten Adel mit den Verwandten der Königin auszusöhnen. Man darf sagen, dass geschichtlich jener unselige Missgriff Eduard's die Brücke zu Richard's Usurpation, zur Vernichtung seiner eigenen Dynastie geworden ist. Dies halte man im Auge, um sich Richard's Verhalten gegen diese Parthei und die ganze folgende Geschichtsentwicklung zu erklären.

Die wichtigsten Häupter dieser Parthei der Königin, wodurch die Yorkisten gespalten wurden, waren die in dem Drama auftretenden Graf Rivers, Bruder der Königin (ein schöner, geistreicher Mann, Erzieher des Thronfolgers Eduard's), ferner der Marquis von Dorset und Lord Grey, der Königin Söhne aus erster Ehe mit dem Ritter Sir John Grey; ausserdem Sir Thomas Vaughan und Andere. Vom alten Adel standen denselben, unter der Führung Richard's, hauptsächlich entgegen der Herzog von Buckingham, Sprössling des jüngsten Zweiges der Plantagenets (obgleich selbst Schwager der Königin Elisabeth, dessen aber Shakespeare nicht erwähnt); ferner Hastings, der treueste Anhänger der Yorks, speciell Eduard's; dann Graf Oxford. Stanley hielt vorläufig auch zu diesen, lauerte jedoch, vom Tode Eduard's ab, auf Gelegenheit zur Geltendmachung der Ansprüche seines Stiefsohnes, des Grafen Richmond.

Jener Parthei der Königin gegenüber weiss nun Richard im Drama meisterhaft seine Stellung zu nehmen.[1]) Davon ausgehend, wie allgemein verhasst dieselbe war, wie populär ihn die Gegnerschaft derselben macht, ist hier verstellte Freundschaft gar nicht am Orte. Rückhaltslos, scheinbar unvorsichtig sogar (z. B. im Gespräch mit Clarence und Brakenbury, A. I, Sc. 1), trägt er seine Abneigung offen zur Schau; er, der vollendete Heuchler, weiss am besten, dass scheinbare Offenherzigkeit der wirksamste Diener der Heuchelei ist. Dabei unterlässt er aber nie sich als den Angegriffenen zu geriren; er stellt sich als zur Defensive gezwungen. Wie weiss er die verkannte edle Seele zu spielen, als er (A. I, Sc. 3) gegen die Königin und ihre Verwandten lospoltert und sich als den Verletzten, Zurückgesetzten darstellt:

---

[1]) More erwähnt ganz speciell (Holinshed p. 712), dass Richard auf die Fortdauer der Spaltung zwischen den Partheien des Königs und der Königin für die Förderung seiner ehrgeizigen Pläne speculirt habe.

Weil ich nicht schmeicheln und beschwatzen kann,
Zulachen, streicheln, hintergeh'n und kriechen,
Fuchsschwänzend wie ein Franzmann und ein Aff',
So hält man mich für einen häm'schen Feind.
Kann denn ein schlichter Mann nicht harmlos leben,
Dass nicht sein redlich Herz misshandelt würde
Von seid'nen, schlauen, schmeichlerischen Gecken?

Der Auftritt ist mit grosser Feinheit und Menschenkenntniss durchgeführt und gipfelt schliesslich in dem Verhalten gegenüber der hinzugetretenen Margarethe,[1]) der Kassandra des Hauses Lancaster, der Sybille jener blutigen Zeit, die ihre furchtbaren Verwünschungen über Richard wie über die Königin und ihren Anhang ausgiesst, eine hochpoetische, frei erfundene Inspiration Shakespeare's. Margarethen's prophetische Flüche zittern durch das ganze Drama hindurch und die Erinnerung daran lebt in jedem Opfer wieder auf, wenn sich ihm das Verhängniss naht. Nachdem die gegenseitigen, beiderseits vollkommen begründeten Anschuldigungen Margarethen's und Richard's nochmals das ganze grauenvolle Gemälde des Bürgerkrieges und die Verbrechen beider Partheien vor unseren Augen entrollt haben und alle Uebrigen schaudernd und betroffen dastehen, spielt Richard, der seine Ruhe keinen Augenblick verloren, ja ihre Flüche zuletzt scherzend aufgefangen und zurückgeworfen hat[2]) der Einzige von allen, den christlich Reuigen:

Ich schelte nicht sie, bei der Mutter Gottes!
Sie hat zu viel gelitten, und mich reut
Mein Theil daran, was ich ihr angethan.

Am Schlusse der Scene folgt dann wieder in einem Monolog, in cynischer Darlegung der eben befolgten Grundsätze, eine der Pracht-Sentenzen seines Heuchler-Katechismus, die wir in kleinerem Maasstab im gewöhnlichen Leben so häufig angewandt sehen:

[1]) Geschichtlich ward sie nach der Schlacht bei Tewksbury (Mai 1471) bis zum Jahr 1475 im Tower gefangen gehalten, dann von ihrem Vater ausgelöst und nach Frankreich geschafft, wo sie 1482, also schon ein Jahr vor Eduard's Tod, starb.

[2]) Dass Gervinus ein abergläubisches Grauen Richard's hierin erblickt, lässt sich wohl nicht begründen, da Richard in diesem Stadium der Handlung noch keinen abergläubischen Regungen zugänglich scheint, auch Margarethe durchaus nicht sittlich höher stand als er. So theile ich auch Kreyssig's Ansicht von Richard's abergläubischer Aengstlichkeit bei den Verwünschungen der Anna nicht.

Ich thu' das Bös' und schreie selbst zuerst.

Die Scene setzt sich, nach der inzwischen erfolgten Ermordung des Clarence, mit dem der Chronik entnommenen Versuch des kranken Königs Eduard fort (A. II, Sc. 1), Friede zwischen beiden Partheien zu stiften,[1]) aus deren Streit er das Unheil für seine Dynastie hereinbrechen sieht. Eduard glaubt das Werk der Versöhnung gelungen, die Häupter beider Fractionen haben sich umarmt;[2]) da tritt Richard hinzu. Er setzt im Tone christlicher Versöhnung ein, bietet den Verwandten der Königin, dieser selbst, aufrichtigste Freundschaft, Vergessen alles Grolls. Die Königin, hoch erfreut, benutzt den Augenblick, um beim König um Gnade für Clarence zu bitten. Mit teuflischem Raffinement stellt Richard dies als frivolen Spott, als Bruch des eben geschlossenen Bündnisses hin:

Wer weiss nicht, dass der edle Herzog todt ist?
Zur Ungebühr verhöhnt ihr seine Leiche.

Er will glauben machen, die Königin habe um Clarence's Tod gewusst, ihn verursacht, und spiele jetzt ein scheinheiliges Spiel.

Gabt ihr Acht,
Wie bleich der Kön'gin schuldige Verwandte
Aussahn, da sie von Clarence's Tode hörten?
Gott wird es rächen!

So spricht er zu Buckingham und Hastings, nachdem der König sich in den furchtbarsten Gewissensqualen[3]) entfernt hat. Die Versöh-

---

[1]) Holinshed giebt zweimal die Rede Eduard's auf seinem Todtenbette wörtlich wieder; es charakterisirt die Naivetät der damaligen Geschichtsschreibung, dass beide Versionen durchaus nicht mit einander übereinstimmen.

[2]) Diese Umarmungsscene darf auf der Bühne keineswegs blos conventionell gehalten werden, sondern muss in feiner Mimik das Gezwungene der Annäherung, die innerliche Fortdauer des beiderseitigen Misstrauens ausdrücken. More (Holinshed p. 714) erwähnt ausdrücklich dieser Verstellung beider Theile. Richard's Hinzutreten ist freie Erfindung Shakespeare's, da er zu dieser Zeit noch, vom Feldzug gegen Schottland her, im Norden weilte; auch Rivers und Grey waren in Ludlow bei dem jungen Prinzen, sowie sich Buckingham ebenfalls zu jener Zeit in Wales aufhielt. Geschichtlich handelte es sich für Eduard hauptsächlich darum, die bittersten Feinde, Marquis Dorset und Lord Hastings, zu versöhnen; Shakespeare hat daraus die dramatisch so höchst wirkungsvolle grosse Versöhnungsscene gemacht.

[3]) Der späteren tiefen Reue Eduard's über Clarence's Hinrichtung gedenkt

nung hat er so in's Gegentheil umgewandelt, dem Hass gegen die Parthei der Königin nur noch mehr Nahrung gegeben und alles dabei so geschickt eingeleitet, dass das ganze Odium des Verbrechens wie des Bruchs der eben vollzogenen Versöhnung auf jene fallen muss. Der unmittelbare Erfolg dieser Intrigue tritt in der engen Verbindung mit Buckingham zum Sturz der Parthei der Königin zu Tage.

Eduard stirbt (A. II, Sc. 2). Richard, nun Protector, [1]) schenkt der Wittwe, die mit der alten Herzogin York und den Kindern des gemordeten Clarence gleichsam einen Wettgesang der tiefsten Schmerzensklagen anstimmte, einige magere Worte des Trostes und führt dann die kleine treffliche Heuchler-Scene mit der eigenen Mutter auf, die er um ihren Segen bittet und in den bei Seite gesprochenen Worten verhöhnt; es sollten dem Bild des vollendeten Heuchlers gar keine Striche fehlen. Für die Verfolgung seiner weiteren Anschläge hält er sich dann im Hintergrund; der inzwischen mit ihm eng verbundene Buckingham muss die Initiative zu dem Vorschlag ergreifen, den jungen König von Ludlow mit nur kleinem Gefolge zur Krönung abzuholen. Die Verwandten der Königin nehmen, obwohl zögernd, den Vorschlag an, um nicht den Vorwurf, die von Eduard gestiftete Vereinbarung zuerst gebrochen zu haben, auf sich zu laden. Damit ist ihr Schicksal entschieden. Von Gloster und Buckingham auf ihrem Zuge nach London überfallen, werden Rivers, Grey und Vaughan gefangen und bald darauf in Pomfret enthauptet (A. III, Sc. 3). Der Hass, den Richard mit Hülfe seiner Heuchelei gegen sie geschürt, die nähere Verbindung mit Buckingham und dem alten Adel, die er auf diesen Hass gebaut, gestatteten ihm jetzt die Maske, dieser Parthei gegenüber, abzuwerfen und sie mit einem kühnen Schlage zu vernichten, ohne sich jedoch hinsichtlich seiner weitergehenden Pläne auf den Thron noch irgendwie zu demaskiren.

So ist wieder ein wichtiges Hinderniss auf dem Wege zum

Holinshed (p. 703) ausdrücklich; dass er jedoch den Befehl bereits widerrufen gehabt und der Bote der Gnade zu spät gekommen, ist Shakespeare's freie Erfindung. Aus einer kurzen Bemerkung bei Holinshed schuf unser Dichter auch die Episode mit Stanley (A. II, Sc. 1), der um Gnade für einen Diener bittet.

[1]) Nach More ward die Protectorschaft Richard's erst nach seiner Ankunft in London im Rath förmlich beschlossen (Holinshed p. 716). Daraus erklären sich Elisabeth's Worte (A. I, Sc. 3:) *It is determin'd, not concluded yet.*

Thron weggehauen; die Königin flieht mit dem jüngsten Prinzen in die Freistatt Westminster; der junge König ist in Richard's Gewalt.

Die Personen (mit Ausnahme Margarethen's) und die überhaupt benutzten geschichtlichen Thatsachen in den hier besprochenen Scenen fand Shakespeare bei Holinshed, die Motivirungen sind meist sein eigen; so insbesondere die heuchlerische Benutzung von Clarence's Tod zur Anschwärzung der Königin und Vernichtung der angebahnten Versöhnung, indem thatsächlich Clarence's Hinrichtung fünf Jahre vor Eduard's Tod fällt, auch Richard zur Zeit jenes Versöhnungsversuchs in Schottland abwesend war.

Der Heuchelei gegen die dem Verderben geweihten Feinde tritt nun Richard's Haltung gegen die Freunde, insbesondere seine Hauptstütze Buckingham, gegenüber. Der in Letzterem immer mehr aufgestachelte Hass gegen die Parthei der Königin war die negative, Versprechungen grossen Güterzuwachses (wie wir später A. III, Sc. 1 erfahren) die positive Handhabe, wodurch Richard Buckingham allmählich vollständig gewann. [1])

Der Herzog von Buckingham war Prinz von Geblüt, direct abstammend von Thomas Woodstock, dem jüngsten Sohne Eduard's III.; [2]) er war das vornehmste und, nach Ausrottung der Nevils, auch das einflussreichste Glied des hohen Adels. Die Parthei der Königin, die von Eduard neugebackene Aristokratie, war also durch Vernichtung ihrer Häupter zunächst beseitigt; nur Dorset gelang es später über das Meer zu fliehen, um sich mit Richmond zu verbinden (A. IV, Sc. 1). Die alten Anhänger der Yorks waren also wieder zu alleinigem Einfluss gelangt. Alle diese billigten Richard's Protectorschaft über den jungen unmündigen König, die ihm nur die vernichtete Parthei der Königin streitig gemacht hätte. Allein nun handelt es sich für ihn darum, aus diesen alten Anhängern der

---

[1]) Nach Holinshed (p. 721) hätte ihm auch Richard versprochen, seinen einzigen Sohn an Buckingham's Tochter zu verheirathen. Shakespeare erwähnt jedoch hiervon nichts und kommt auch die Chronik nicht weiter darauf zurück; auch starb der Sohn Richard's bereits ein Jahr nach dessen Thronbesteigung.

[2]) Diese gesellschaftlich weit hervorragende Stellung Buckingham's ist bei der Aufführung des Drama's, sowohl in dessen eigener Haltung, als in der seiner Umgebung stets im Auge zu behalten.

York'schen Dynastie eine Parthei zu bilden, die ihn persönlich in seinen, bis dahin von Niemand geahnten Plänen auf den Thron zu unterstützen, die Kinder Eduard's desselben zu berauben, entschlossen sei. Von der bisherigen blos negativen Wirksamkeit des Wegräumens, Ausrottens von Hindernissen (Prinz Eduard, Heinrich VI., Clarence, Rivers, Grey, Vaughan) musste Richard also jetzt zu positivem Handeln, zum Gewinnen von Anhängern im Adel und Volk, übergehen. Seine ehrgeizigen Pläne auf die Krone konnte er nicht mehr allein im eigenen Busen bergen; um Unterstützung zu finden, musste er, wenn auch mit Vorsicht und nur allmählich, einzelne Vertraute einweihen. Bei der oben geschilderten hervorragenden Stellung und dem Charakter Buckingham's war es natürlich, dass Richard's Augen sich zunächst auf diesen richten mussten.[1]) Der „Handel" selbst, dessen Buckingham (A. II, Sc. 2) ausdrücklich gedenkt, ist hinter die Scene verlegt. Später (A. III, Sc. 1) wird Catesby in's Vertrauen gezogen, da man noch eines untergeordneten, blind gehorsamen Werkzeuges zur Erforschung und Bearbeitung der übrigen einflussreichen Mitglieder des Adels und der Bürgerschaft nöthig hatte; dann auch Lord Lovel und Ratcliffe. Richard behandelt dieselben übrigens einfach als Sclaven; er wirft die Perlen seines Heuchlertalents nicht vor die Säue, obgleich er dasselbe, wie später seine Aufmerksamkeit für den Lord Mayor zeigt, auch untergeordneteren Persönlichkeiten gegenüber entfaltet, sobald es nothwendig erscheint. Mit einziger Ausnahme der, nur zur Charakterzeichnung dienenden, in die Handlung weiter nicht eingreifenden Anna-Scene (Shakespeare hat hier wenigstens die Begründung im Dunkeln gelassen, wenn auch Richard seiner „tief versteckten Zwecke" erwähnt) heuchelt nämlich Richard nur da, wo es einen materiellen Zweck hat, zur Erreichung seines Endziels nöthig ist.

Die Gewinnung Buckingham's war der wichtigste positive Schritt für Förderung von Richard's Plänen auf die Krone; deshalb widmete er ihm auch, abgesehen von dem Versprechen der Grafschaft Hereford und anderer Vortheile (A. III, Sc. 1) die schmeichelhafteste, stets auf seine Eitelkeit berechnete Aufmerksamkeit, welche denselben denn auch so bestrickt, dass er seine jämmerliche Helfershelfer-Rolle mit wahrer Liebhaberei abspielt.

---

[1]) More sagt (Holinshed p. 721), dass Richard durch die Gewinnung Buckingham's *thought his strength more than halfe increased.* Uebrigens erwähnt er mehrfach (z. B. p. 736), dass sogar viele Leute der Meinung seien, die Initiative zu Richard's verbrecherischen Anschlägen auf die Krone sei von Buckingham ausgegangen.

Mein and'res Selbst! du meine Rathsversammlung,
Orakel und Prophet! Mein lieber Vetter,
Ich folge deiner Leitung wie ein Kind.

So sprach Richard schon im Beginne ihrer Verbindung (A. II, Sc. 2). Er behandelt den eitlen, ehrgeizigen, grundsatzlosen, habsüchtigen Buckingham auf eine Weise, die, mit Geschick angewandt, bei solchen Menschen ihre Wirkung nie verfehlt. Er bläst ihm seine Ideen ein und macht ihn hinterher glauben, es seien Buckingham's eigene Anschläge gewesen, er, Richard, sei nur der Befolger derselben. Deshalb, sowie zugleich aus Vorsicht, lässt er den eitlen Buckingham auch stets das Wort führen, so Rivers gegenüber (A. II, Sc. 2), wie beim Lord Cardinal und bei Catesby (A. III Sc. 1), beim Mayor von London (A. III, Sc. 5) u. s. w. Buckingham „glaubt stets zu schieben und er wird geschoben". Mit wahrem Cynismus lässt er sich (A. III, Sc. 5) von Richard, wie von einem Regisseur, seine Schauspielerrollen dem Mayor und der Bürgerschaft gegenüber einstudiren; es gewährt ihm ein sichtbares Vergnügen dieselben (A. III, Sc. 5 u. 7) abzuspielen; er ist, wie Nero, eitel auf sein Schauspielertalent und rühmt sich desselben, kurz er schwelgt förmlich in seiner eigenen Erbärmlichkeit. Ein Affe Richard's, mit feinem Geschick von Shakespeare neben ihn hingestellt, ähnlich wie Wagner neben Faust, ist er der Typus der erbärmlichen, wie Richard der genialen Heuchelei. Buckingham verhält sich zu ihm, wie sich der Strolch, der einen Handwerksburschen todtschlägt, um ihn des armseligen Zehrpfennigs zu berauben, zu einem Königsmörder verhält.

Die Art, wie Richard den, von ihm vollständig durchschauten, eitlen Buckingham behandelt, so lange er ihn braucht, ist in einer Reihenfolge theils kürzerer, theils weiter ausgeführter Dialoge von Shakespeare mit unglaublicher Meisterschaft durchgeführt. Und wenn Rümelin (S. 105) unbegreiflich findet, dass er den mächtigen Günstling nachher durch plumpe Beleidigung zum Abfall reizt, so ist dies keineswegs eine Inconsequenz Shakespeare's. Denn einmal ist es die charakteristische Eigenthümlichkeit aller gemeinen Naturen diejenigen zu hassen, denen sie ihr Glück verdanken; sie brechen den ersten besten Vorwand vom Zaun, um sich mit ihren Wohlthätern zu überwerfen und sich der für sie drückenden Last moralischer Verbindlichkeit gewaltsam zu entledigen. Dann aber ist auch Richard's Handlungsweise gegen Buckingham nur die einfache Consequenz der verhängnissvollen Umwandlung in seinem Charakter,

die mit dem Moment der Thronbesteigung hervortritt und den Fall des Tyrannen nicht aus äusseren geschichtlichen Zufällen, sondern aus dem Fortgang des inneren Zersetzungsprozesses hervorgehen lässt. *Quem Deus perdere vult dementat,* steht mit grossen Lettern über dem zweiten Theil dieser gewaltigen Tragödie geschrieben. Bis zum letzten Verbrechen, dem Prinzenmord (die Söhne Eduard's waren zudem, durch die Heirath mit der Schwester Elisabeth's, auch seine eignen Neffen), will Buckingham nicht ohne Weiteres mitgehen; der Narr glaubt auf dem abschüssigen Wege des Verbrechens beliebig inne halten und nun ruhig die Frucht der bisherigen Sünden geniessen zu können. Doch nicht dieser verbrecherischen Zumuthung Richard's, nur der nicht gehaltenen Versprechungen halber[1]), also wieder aus elenden Motiven verlässt er Richard, so

---

[1]) In Holinshed kommen verschiedene Versionen über den plötzlichen Abfall Buckingham's vor; More selbst spricht sich nicht bestimmt für die eine oder andere derselben aus. Die von Richard an Buckingham gestellte Zumuthung, bei Hinwegräumung der Prinzen mitzuwirken, ist jedenfalls Shakespeare's freie Erfindung; bei Holinshed verwahrt sich Buckingham umgekehrt aufs feierlichste vor jeder Mitwissenschaft und giebt in dem Gespräch mit dem Bischof Morton den Prinzenmord gerade als ein Hauptmotiv an, weshalb er Richard's Hof verlassen. Holinshed lässt Buckingham ferner sagen, Richard habe versichert, er wolle die Krone nur tragen, bis Eduard V. 24 Jahr alt sei, habe auch später ihm (Buckingham) in die Hand versprochen, dass die Prinzen am Leben bleiben und gut versorgt werden sollten. Der nicht gehaltenen Versprechungen wegen der Grafschaft Hereford und der hiermit von Altersher verbundenen Stelle des High Constable erwähnt Holinshed dagegen mehrfach (Kreyssig Bd. I, S. 411 Note 3 ist also im Irrthum, wenn er behauptet, in der Chronik fände sich auch nicht die leiseste Andeutung über diesen Ursprung der Spannung zwischen Buckingham und dem König), und zwar sowohl in dem auf More basirten Theil der Chronik (p. 736) wo ihn Buckingham bereits vor der Krönung, wie in der Grafton-Hall'schen Fortsetzung (p. 739), wo er ihn (wie bei Shakespeare) nach der Krönung vergeblich hieran erinnern lässt. Bei dieser letzteren Erwähnung ist auch richtig hervorgehoben, dass es sich überhaupt nur um einen Theil der Grafschaft Hereford handelte (Shakespeare und More sprechen immer von der Grafschaft im Ganzen). Die eine Hälfte der Grafschaft besass nämlich Buckingham bereits, indem sein Vorfahr, Thomas Woodstock, Herzog von Gloster, jüngster Sohn Eduard's III., die eine, Henry Earl of Derby (Sohn Johann von Gaunt's und nachmaliger König Heinrich IV.) dagegen die andere Erbtochter des Humphrey de Bohun, Earl of Hereford, geheirathet hatten. Nach Besiegung Heinrich's VI. nahm Eduard IV. diesen Privatbesitz der Lancaster'schen Königsfamilie ohne Weiteres an sich, während Buckingham, auf Grund mütterlicher Abstammung von Johann von Gaunt, nun auch diese zweite Hälfte der Grafschaft Hereford

dass wir in seinem Untergange (A. V, Sc. 1) die voll- und wohlverdiente Strafe, gleichsam ein Gottesgericht, erblicken, ja gerechtfertigt finden, dass, dem geschichtlichen Verlaufe treu, der elende Helfershelfer dem Beil des Henkers verfällt, während der geniale Bösewicht, freilich nach vorausgegangenen Folterqualen des Gewissens, den ehrenvollen Tod auf dem Schlachtfelde sterben darf.

Die Rolle des Buckingham ist, nächst der Richard's, die bedeutendste und schwierigste Männerrolle im Stück; die meisten Bühnen zeigen durch ihre Besetzung derselben, dass sie gar keine Ahnung hiervon haben. Shakespeare zeichnet übrigens diesen Charakter so scharf, dass es keines weiteren Commentars für dessen richtige Auffassung bedarf.

Im Verhältniss zu Buckingham sehen wir also, wie sich Richard's Heuchelei den wichtigsten Gehülfen seiner Pläne dienstbar zu machen weiss. Catesby muss nun auf Aufforderung Buckingham's den arglosen, leichtgläubigen, auf die Unerschütterlichkeit seines Einflusses auf Richard kindisch pochenden Hastings, den treuesten Diener Eduard's, sondiren (A. III, Sc. 2); er findet ihn aber, wie er schon vorausgesetzt, treu zu dessen Söhnen stehend und damit ist sein Schicksal entschieden. Richard sendet ihn Rivers, Grey und Vaughan auf's Schaffot nach, über deren Fall sich Hastings eben noch so behaglich gefreut hatte. In jener, für die Berathung der Krönung des jungen Königs angesetzten, Rathsversammlung im Tower (A. III, Sc. 4) lässt Richard den Arglosen auf Grund einer absurden, vom

---

beanspruchte. — Jedenfalls sind alle hierher gehörigen Mittheilungen Holinshed's geschichtlich falsch und gereichen More's historischer Zuverlässigkeit nicht zur Ehre. Thatsächlich hat Richard III. seinem Complicen Buckingham alle jene Versprechungen im weitesten Umfang gehalten, ihm namentlich auch die andere Hälfte der Grafschaft Hereford und die High Constablestelle verliehen. Die Ursachen des Abfalls von Buckingham sind somit geschichtlich durchaus nicht aufgeklärt. Rümelin (S. 105) kann also auch Shakespeare keinen Vorwurf daraus machen, dass er nicht die „geschichtliche" Motivirung gewählt habe, da die Geschichte diesen Abfall eben gar nicht motivirt. Wahrscheinlich ist es zunächst (wie auch bei Holinshed erwähnt wird) Buckingham's Absicht gewesen, nachdem er sich aus unbekannten Gründen mit Richard überworfen, seine eigenen lancastrischen Ansprüche auf die Krone geltend zu machen, die er dann aber zu Gunsten Richmond's aufgab, dessen Ansprüche jedenfalls den seinigen vorgingen, insofern überhaupt den Nachkommen John von Gaunt's, aus seiner dritten unrechtmässigen Ehe mit Catharina Swynford, legitime Rechte beiwohnten.

Zaun gebrochenen Beschuldigung[1]) festnehmen und sofort hinrichten, und in dem Schrecken, den die unvermuthete Gewaltthat bei den übrigen Mitgliedern des Raths verbreitet, verhindert er zunächst jedes weitere Vorgehen in der Krönung des Neffen und gewinnt so Zeit für Förderung der eignen Pläne, ohne sie jedoch noch irgendwie zu verrathen. Hierzu sucht er nun mit Hülfe Buckingham's ein neues Element herein zu ziehen, nämlich die Volksstimme. Aus dem Gespräch der Bürger (A. II, Sc. 3) haben wir bereits die Besorgniss derselben vor kommenden Stürmen gesehen. „Weh' einem Lande, das ein Kind regiert," ruft der dritte Bürger, der Pessimist von den Dreien, der den Herzog Gloster gleich gefährlich für den Staat findet, als die Parthei der Königin. Es herrscht instinctartig allgemeine Furcht, wie vor einem nahenden Sturm schon die Wasser schwellen.[2]) Indem Richard also mit Buckingham die Comödien in Scene setzt, um das Volk London's und seine Vertreter, die

---

[1]) Hastings wird u. A. zum Beschützer von Mistress Shore gemacht, ein Irrthum, den Shakespeare von Holinshed und More übernahm; in Wirklichkeit war Marquis Dorset der Nachfolger Eduard's bei dieser berühmten Maitresse, deren Liebenswürdigkeit sogar den Chronisten entzückt zu haben scheint (Holinshed p. 724), der von ihr als Zeitgenosse spricht. Sie starb erst unter der Regierung Heinrich's VIII. im tiefsten Elend. — Wenn übrigens die Frau und die Maitresse Eduard's als im Bunde mit einander dargestellt werden, so bemerkt schon Holinshed hierzu, dass Jedermann gefühlt habe, wie Richard mit dieser widersinnigen Behauptung nur Vorwand zum Streit suche. Im Allgemeinen folgt Shakespeare seiner Quelle durch das ganze, den III. Act füllende Intriguenspiel zur Gewinnung der Krone mit zu weit getriebener Anlehnung an das empirische Detail, selbst bis zu den Erdbeeren im Garten des Bischofs von Ely (A. III, Sc. 4) und bis zu den Bemerkungen des Kanzelisten (A. III, Sc. 6).

[2]) *As the sea without wind swelleth of himself sometime before a tempest,* heisst's bei Holinshed (p. 721), wo einige kurze Bemerkungen über die im Volk umlaufenden beunruhigenden Gerüchte unserm Dichter Veranlassung zu diesem, für die Situation höchst charakteristischen, Gespräche der drei Bürger gaben. Dingelstedt legt mit richtigem Takt dieser Scene, die in den meisten Bühnenbearbeitungen ganz ausfällt, die noch Steevens „*a tedious dialogue*" nannte, eine solche Bedeutung bei, dass er sie nicht bloss beibehält, sondern sogar zu einem, auf das Verständniss der gegenwärtigen Zuhörerschaft berechneten, den ganzen politischen Hintergrund der Handlung zeichnenden Situationsbild erweitert.

Die dem dritten Bürger in den Mund gelegte Sentenz: „Weh' einem Lande, das ein Kind regiert," fand Shakespeare wohl nicht in der Bibel, sondern in Buckingham's Rede in Guildhall (Holinshed p. 730): *Vae regno cujus rex puer est.*

unter Eduard's IV. Regierung an politischer Bedeutung gewonnen hatten, auf seine Seite zu bringen und so die Aufforderung zur Uebernahme der Krone von aussen an sich heran kommen zu lassen, spielt er ein schwieriges Spiel, da die Voraussetzungen ungünstig für ihn stehen, mit einziger Ausnahme des Umstandes, dass es an einem energischen Gegenspieler fehlt. Die Comödie beginnt, nachdem Richard Buckingham seine Rolle einstudirt hat (A. III, Sc. 5), vor dem herbeigerufenen Lord Mayor;[1]) beide spielen die durch Hastings an ihrem Leben Bedrohten, entschuldigen dessen formlose Hinrichtung durch die Nothwehr, beklagen, dass die Freunde dabei etwas zu rasch verfuhren, und so verhinderten, dass der Mayor die eigenen Geständnisse des Verräthers anhören konnte u. s. w. Dann schicken sie den schwachköpfigen Vertreter der Bürgerschaft wieder heim, um die ihm aufgepackten Lügen im Volke zu verbreiten.

Buckingham wird ihm nach Guildhall in die Volksversammlung nachgesandt, um die Hauptscene in's Werk zu setzen. Die Instructionen, die ihm Richard mitgiebt, sind teuflisch. Eduard, der verstorbene König, sei nicht rechtmässig mit Elisabeth verheirathet gewesen,[2]) die Prinzen demnach als Bastarde zur Erbfolge nicht berechtigt. Aber noch mehr, auch Eduard selbst soll als illegitimer Abkömmling, die eigne Mutter also des Ehebruchs schuldig dargestellt werden. Das Material hierzu fand Shakespeare bei Holinshed.[3]) Als charakteristisches Zeichen übrigens, wie Richard sich

---

[1]) Alle diese und die folgenden Scenen des III. Actes gründen sich, wie schon erwähnt, auf Holinshed. Der Lord Mayor hiess Edmund Shaw; sein Bruder war der Doctor John Shaw, welcher, mit dem Augustinermönch Penker, von Shakespeare (A. III, Sc. 5) nur kurz erwähnt wird, während Holinshed (p. 725 ff.) sehr weitläufig ihre niederträchtigen Intriguen und Reden bespricht.

[2]) Buckingham sagt bei Holinshed, Eduard sei mit Elisabeth Lucy rechtmässig verheirathet gewesen. Walpole und Andere haben nachgewiesen, dass diese in Shakespeare's Drama übergegangene Angabe More's falsch sei, indem es sich bei der, durch das einzige unter Richard III. zusammenberufene Parlament, wirklich ausgesprochenen Ungültigkeit der Ehe Eduard's mit Elisabeth nicht um eine frühere Ehe mit jener Lady Lucy, sondern mit Lady Eleanor Butler gehandelt habe, was More hätte wissen müssen. Geschichtlich ist als feststehend zu betrachten, dass Eduard's Ehe mit Elisabeth gültig gewesen ist und jene beiden Damen nur Maitressen Eduard's waren.

[3]) Wie manche Aesthetiker, z. B. Lloyd, aus dieser raffinirten Bosheit Richard's noch einen Rest von Kindesliebe herauslesen wollen, ist mir unbegreiflich. Die heuchlerische Tendenz wird auch offen in der Chronik hervorgehoben. Richard beauftragt daselbst den Dr. Shaw und Buckingham auf

selbst vor seinem Vertrautesten nicht mehr als nöthig enthüllt, selbst diesem gegenüber noch heuchelt, sucht er die auf ihn zurückfallende Schändlichkeit dieser Anklage durch den heuchlerischen Nachsatz zu mildern:

Doch das berührt nur schonend wie von fern,
Weil meine Mutter, wie ihr wisst, noch lebt.

Auch die berüchtigten Kanzelreden des Dr. Shaw, worüber der Chronist ausführlich referirt, werden hier verabredet. Von diesen grossen Parallel-Comödien führt uns Shakespeare indess nur die Buckingham'sche im Drama vor.

Buckingham's Bericht (A. III, Sc. 7) über den Erfolg seiner Redekünste in Guildhall liefert ein unsterbliches Vorbild für alle Zeiten, wie man öffentliche Meinung macht, oder vielmehr fälscht. Wohl zu beachten ist indess, insbesondere dem Tadel Vischer's und Rümelin's gegenüber, dass Shakespeare die englische Volksmasse hier doch eine andre Rolle spielen lässt, als den römischen Plebs in den Römerdramen. Während hier jeder Windhauch, jede Demagogenrede hinreicht, die Stimmungen des „vielköpfigen Ungeheuers" aus einem Extrem in's andre umschlagen zu lassen, verharrt das englische Volk in bangem Schweigen.[1]) Buckingham, weniger geschickt im Heucheln und Lügen als Richard, erringt keinen positiven Erfolg bei den Bürgern; ebensowenig die vorgeschobene Strohpuppe des Recorders.[2]) Buckingham muss, um

---

den Ehebruch nur so von Weitem hinzudeuten, gleichsam als ob sie fürchteten, sein (Richard's) Missfallen durch offenes Aussprechen der vollen Wahrheit zu erregen (Holinshed p. 726 u. 730). Shakespeare's Motivirung ist noch viel feiner, indem sich Richard als vollendeter Heuchler dem Buckingham nicht so weit in seiner Schändlichkeit enthüllt, als in der Chronik. „Ausgemacht unnatürlich ist es," sagt Schlegel, „wenn sich Jemand gegen seinen Vertrauten selbst für einen Bösewicht erklärt." Diesen Fehler begeht Shakespeare nicht. — Die historische Unwahrscheinlichkeit, dass Richard gegen die eigne Mutter wirklich solche Angriffe gerichtet, bedarf dagegen keiner langen Begründung; hält man eine Frau des Ehebruchs für verdächtig, so fällt doch sicherlich, wie Walpole richtig bemerkt, die Vermuthung der Illegitimität eher auf die jüngern Kinder (also auf Richard selbst), als auf die ältern. More hat hier offenbar aus Hass gegen Richard nicht sorgfältig genug erwogen, wieweit seine Erzählung auf Wahrheit Anspruch machen könne.

[1]) So bei Holinshed auch nach der Rede des Doctor Shaw. — Guizot in seinem Werke „*Shakespeare et son temps*" p. 398 hebt dies Schweigen des Volks besonders hervor.

[2]) Nach Holinshed (p. 730) hiess der Recorder Fitz William, welcher mit schlecht verhehlter Abneigung die Rede Buckingham's wiederholte.

das Resultat der Versammlung zu fälschen, „den Vortheil der Wenigen wahrnehmen“, die er selbst hineingeschickt hatte, die officiellen Hurrahschreier und Vivatrufer unsrer Tage. Richard ist offenbar wenig befriedigt von dem Resultat und nimmt nun selbst das Spiel in die Hand. Die nun folgende Scene in Baynard Castle, wo er zwischen den beiden Bischöfen[1]) als in religiöser Beschauung begriffen erscheint, und sich von Buckingham und den durch ihn in Bewegung gesetzten Hampelmännern, dem Lord Mayor und den Aldermen von London, um Uebernahme der Krone bitten lässt, die anfängliche Abweisung, die Wiederanknüpfung, die endliche Gewährung, bilden ein, alle Register menschlicher Verstellungskunst durchlaufendes Ensemble, wie kaum ein zweites geschrieben ward. Der über das ganze geworfene Schleier der religiösen und ascetischen Heuchelei entsprach ganz dem bisherigen Auftreten Richard's, der überhaupt stets die Maske der Sittlichkeit und Frömmigkeit getragen hatte,[2]) theils als Gegensatz gegen seinen leichtsinnigen Bruder

---

[1]) Das Material zu dieser Scene fand Shakespeare ebenfalls in Holinshed. Die beiden Bischöfe jedoch sind, wie Malone und Halliwell bemerken, von Grafton in More's Werk eingeschoben, und so in Hall's Chronik übergegangen, während bei Holinshed, der doch sonst die bezügliche Stelle aus Hall wörtlich abschreibt, die Worte „*with a bishop on every hand of him*“ fehlen. Shakespeare muss diesen Zug also wohl aus Hall entlehnt haben, während sich sonst im ganzen Stück kein Anhalt findet, dass er eine weitere Quelle als Holinshed benutzt habe. Halliwell's Bemerkung, dass der Bischöfe auch bei Holinshed erwähnt sei, ist somit unrichtig, wie auch Malone diese falsche Behauptung bereits früher aufgestellt hatte, weil es ihm (siehe seine Dissertation über die Autorschaft der *Contention* und *True Tragedy*) nicht passt, dass Shakespeare irgendwo direct aus Hall geschöpft habe. Courtenay (VII, p. 12) weist ihm einen ähnlichen Irrthum bei Besprechung des 3. Theils von Heinrich VI. nach, hat jedoch den hier begangenen übersehen.

[2]) So z. B. in dem Monolog A. I, Sc. 3:

Und so bekleid' ich meine nackte Bosheit
Mit alten Fetzen aus der Schrift gestohlen,
Und schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin.

Auch zweifelt der Erzbischof von York (A. II, Sc. 4) nicht an seiner Frömmigkeit, während der Instinkt der Mutter die religiöse Heuchelei ahnt. Geschichtlich war es König Richard's Bestreben die Geistlichkeit für sich zu gewinnen und sich durch Sittenstrenge auszuzeichnen. Zu diesem Zweck setzte er u. A. auch den vom Chronisten erwähnten öffentlichen Bussgang der Mistress Shore in Scene.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch darauf aufmerksam machen, wie farblos und unbedeutend Shakespeare die drei geistlichen Würdenträger im Stück, nämlich den Cardinal Bourchier, den Erzbischof von York und den

Eduard, theils aus Rücksicht auf die puritanischen Velleitäten der Bürgerschaft. Es ist dies der letzte grosse Trumpf, den Richard in der Heuchelei ausspielt und damit das Spiel gewinnt.

Weil ihr das Glück mir auf den Rücken schnallt,
Die Last zu tragen, willig oder nicht,
So muss ich in Geduld sie auf mich nehmen.

Sogar die Zeit der Krönung lässt er sich octroyiren, er leidet die Krone nur, nimmt sie nicht.

Jämmerlich ist in der ganzen Scene die Haltung des Lord Mayor's, der seine Rolle auf Buckingham's Unterweisung hin hersagt, etwa wie Lampe auf Kaulbach's Bild an der Hand von Reinecke Fuchs sein falsches Zeugniss ablegt. Dass Shakespeare es aber hiermit absichtlich auf eine Verspottung der bürgerlichen Autoritäten, auf eine Rache für die in seiner Zeit gegen die Schauspieler gerichteten puritanischen Angriffe abgesehen habe, wie Rümelin glaubt, heisst der natürlichen Erklärung Zwang anthun. Shakespeare fand diesen Mayor eben in vollem Umfang seiner Erbärmlichkeit bei Holinshed, auf dessen Autorität überhaupt diese ganzen mit Buckingham einstudirten Comödien gegründet sind und die von der streng historischen Wahrheit nur darin abweichen mögen, dass die fortdauernde Furcht des Volks vor der verhassten Parthei der Königin, vielleicht auch der Glaube an die Ungültigkeit von Eduard's IV. Ehe mit Elisabeth, Richard's Absichten auf die Krone auf halbem Wege entgegengekommen sein mögen.

Wir haben so Richard's Verstellungskunst durch alle Farben und Situationen hindurch führen sehen, in denen sie nur zur Erscheinung kommen kann; abwechselnd wird der Ton der Brüderlichkeit, der Liebe, der Reue, der Offenheit, der Biederkeit, der Religiösität angeschlagen, jeder mit gleicher Virtuosität. Als eine Ausspannung gleichsam erscheint dazwischen das heuchlerische Spiel mit seinen unglücklichen Opfern, den Söhnen Eduard's; es macht den Eindruck, als ob man ein Raubthier mit seinen Opfern spielen sieht,

Bischof von Ely, gehalten hat, während dieselben, insbesondere der Letztere, bei Holinshed weit bedeutendere Rollen spielen und sich für dramatische und insbesondere für politisch-tendenziöse Verwerthung ganz besonders geeignet haben würden. Doch wage ich nicht, hierbei eine bestimmte Absicht des Dichters zu unterstellen; das Material der Chronik war zu reichlich, um sich vollständig verwerthen zu lassen.

ehe es dieselben verschlingt. Mit Ausnahme verschiedener bei Holinshed erwähnter Einzelheiten beim Empfang der beiden Prinzen durch Richard, sind die hierher gehörigen Scenen frei von Shakespeare erfunden.

Die jungen Prinzen, Eduard von Wales und der kleine Herzog von York, nach der Geschichte 13 und 11 Jahr alt, sind zwei reizende Charakterbilder. Der älteste ist ernst und sinnig; nach dem Tode seiner mütterlichen Verwandten fühlt er die Schwüle der Lage, ahnt die drohende Gefahr. Der jüngste, welcher durch Hastings und den gefügigen, von Buckingham leicht überredeten, Lord Cardinal aus der Freistatt von seiner Mutter weggeholt worden ist,[1]) hat dagegen eine scharfe Zunge, ist sorglos, übermüthig, vorlaut, spöttisch.

Während Richard (A. III, Sc. 1) im Gespräch mit dem ältesten, dem jungen König, den treu ergebenen Vasallen spielt, behandelt er den jüngeren, in den spitzigen Antithesen, die beide wechseln, mehr wie ein Kind; bei dessen vorlauten, höhnenden Anspielungen auf seine körperliche Missbildung, die ihm Buckingham nochmals zu kosten giebt, bricht er ab. Es ist dies wieder einer der schon erwähnten Züge Shakespeare's, Richard durch seine Opfer vorher verhöhnen und reizen zu lassen. Die Prinzen werden in den Tower geführt, ihrem Schicksal entgegen, und geben im Drama nur noch zu der rührenden Schilderung ihres letzten Schlafes (A. IV, Sc. 3) Veranlassung, die selbst im Munde des Henkers poetisch klingt.[2])

---

[1]) Holinshed's Chronik (p. 719) enthält die desfallsigen Unterredungen mit Elisabeth in grosser Ausführlichkeit; Cibber in seiner Bühnenausgabe hat daraus eine besondere Scene gemacht.

[2]) Die Frage, ob Richard wirklich die Söhne Eduard's habe ermorden lassen, hat zu vielen Erörterungen Veranlassung gegeben; namentlich hat sich Walpole die grösste Mühe gegeben, die Unrichtigkeit von More's Erzählung nachzuweisen, die auch sicherlich in manchen Einzelheiten falsch ist. Der *Croyland Continuator* enthält keine directe Beschuldigung Richard's, wohl aber Fabyan. Die *Records of Parliament* erwähnen in dem *Act of attainder* Richard's des „*shedding of infants blood*". Die ausführlichste Untersuchung dieser Frage findet sich bei Lingard; er sowohl wie Courtenay, Pauli und so ziemlich alle neuern Schriftsteller nehmen an, dass die Unthat wirklich auf Richard's Befehl geschehen sei. Lingard glaubt auch, dass die beiden 1674 im Tower aufgefundenen, und in der Kapelle Heinrich's VII. in Westminster-Abtei beigesetzten Kinderleichen, die Söhne Eduard's gewesen seien. Die Ansicht Walpole's, dass der unter Heinrich VII. auftretende Betrüger Perkin Warbeck mit dem jungen Herzog von York identisch gewesen, dieser also gar nicht ermordet worden sei, findet heut zu Tage keine Anhänger mehr.

Die, meines Wissens von Rötscher zum erstenmal aufgestellte, demnächst von andern Aesthetikern, z. B. auch Mezières, adoptirte Ansicht,[1]) als sei Richard's Absicht, seine Neffen zu morden, erst durch das eben berührte Gespräch mit dem Prinzen Eduard zur Reife gediehen, kann meiner Ansicht nach aus der ganzen Anlage des Stücks und insbesondere aus der Charakteristik Richard's nicht begründet werden. Hätte er seine unheimlichen, auf das nahe Ende deutenden Seitengespräche bei Gelegenheit der höhnenden Stichelreden des vorlauten kleinen York fallen lassen, so wäre eher ein plausibler, wenn auch noch kein durchschlagender, Grund für die Annahme vorhanden, dass er erst hierdurch auf die Mordgedanken gekommen sei. Allein Richard macht jene Seitenbemerkungen („Klug allzubald, sagt man, wird nimmer alt“, und „Auf zeitigen Frühling währt der Sommer wenig“) im Gespräch mit dem ältesten, von seinem geistreichen, feingebildeten Onkel, dem unglücklichen Rivers, erzogenen Prinzen. Ist nach aller Logik der vorliegenden Thatsachen und Charaktere anzunehmen, dass diese unschuldigen Bemerkungen über die Gründung des Towers durch Caesar und die daran geknüpfte sinnreiche Sentenz:

Mich dünkt, die Wahrheit sollte immer leben,
Als wär' sie aller Nachwelt ausgetheilt,
Bis auf den letzten Tag der Welt.

in Richard erst die Idee der Ermordung beider Prinzen hervorriefen? Die Wegräumung derselben, gleichviel ob der junge Eduard geistig bedeutend war oder nicht, war eine so natürliche Consequenz der übrigen Schritte, um in den ungestörten Besitz der Krone zu gelangen, die blosse Gefangenhaltung hierzu in jenen wilden Zeiten der Partheienherrschaft so unzureichend, dass diese letzte blutige That mit logischer Nothwendigkeit in dem ursprünglichen Plane Richard's gelegen haben muss.[2]) Auch Shakespeare's Geschichtsquelle erwähnt dieser vorausgehegten Absicht mehrmals ganz ausdrücklich. Nur aus ästhetischen Gründen lässt ihn Shakespeare

---

[1]) In Casimir Delavigne's, auf Shakespeare gegründetem, Trauerspiel „*Les enfants d'Edouard*“ stellt Richard sogar ein förmliches Examen rigorosum mit dem jungen Eduard an, um zu erforschen, ob er ihn am Leben lassen könne oder nicht. Es ist dies ächt französisches Raffinement, aber nicht shakespearisch.

[2]) So Holinshed p. 712: *Certeine it is that he* [Richard] *contriued their destruction, with the usurpation of the regall dignitie vpon himselfe.* Diese Stelle findet sich schon ganz vorn in More's Abhandlung über Eduard V.

diese Absicht, das fürchterlichste aller Verbrechen zu begehen, nicht gleich von vorn herein in seinen Monologen mit gleichem Cynismus wie z. B. hinsichtlich Clarence's Ermordung aussprechen, sondern beschränkt sich auf jene unheimlichen Andeutungen. Für den schwachköpfigen Sohn des Clarence, mit dessen entfernteren Erbansprüchen (durch die vom Parlament ausgesprochene Hochverrathserklärung seines Vaters waren die Nachkommen aller Anrechte an die Krone verlustig) gewährte es wohl Sicherheit genug, denselben (A. III, Sc. 5) durch Gefangennehmung bei Seite zu schaffen, die Tochter durch niedrige Vermählung unschädlich zu machen.[1]) Die Kinder Eduard's aber mussten sterben.

Die Ausführung dieses furchtbaren Verbrechens des Kindermordes, für welches selbst jene entmenschte Zeit noch den vollen Abscheu bewahrt hatte (man vergleiche die Empörung der Grossen über den vermeintlichen Mord Arthur's in König Johann, die furchtbare Aufregung der Yorkisten über des jungen Rutland's Tod), war der erste Gedanke, welcher den Tyrannen beschäftigte, nachdem er den durch Mord und Einschüchterung, sowie durch Heuchelei und Bestechung gewonnenen Thron bestiegen hatte (A. IV, Sc. 2). Mit diesem Schritt aber tritt die Nemesis heran und greift in das bis dahin durch geniale Kraft und Consequenz von ihm allein beherrschte Spiel ein. Er vergreift sich in der Wahl des Werkzeugs zur Ausführung des Prinzenmordes; so weit will der erbärmliche Buckingham doch nicht folgen. Im Unmuth über dessen Weigerung zum erstenmal die gewohnte Selbstbeherrschung verlierend, reizt er ihn in der grossen Peripetie-Scene durch üble Laune zum Abfall, welcher das Signal für die rückwärts schreitende Bewegung der Handlung wird, sowie die Verbindung mit Buckingham die erste, feste Stufe zum Aufwärtssteigen gewesen war. Richard findet zwar in Tyrell und seinen Henkersknechten anderweitige Werkzeuge zur Ausführung der blutigen Arbeit; der Prinzen Leben rettet Buckingham's Abfall nicht mehr. Aber schon sehen wir, wie die allwaltende Gerechtigkeit wach geworden ist und die Hand zum Schlage erhebt.

---

[1]) Die unglücklichen Kinder des Clarence, von Richard geschont, erlagen dem Hass, mit dem die Tudors das Geschlecht der Yorks verfolgten. Der Sohn, nachdem er sein ganzes Leben in der Gefangenschaft zugebracht, ward in seinem 23. Jahre auf Befehl Heinrich's VII., und die Tochter, die letzte Plantagenet, Gräfin von Salisbury, in ihrem 70. Lebensjahre auf Befehl Heinrich's VIII., hingerichtet, zwei Justizmorde, welche alle Gräuelthaten Richard's, gegen die sich die Tudors so sensibel zeigten, voll aufwiegen.

Den Mord der Prinzen, mit den begleitenden Umständen, fand Shakespeare bei Holinshed (p. 734) nach More geschildert; alles Uebrige, insbesondere auch das Ansinnen an Buckingham, zu diesem Mord die Hand zu bieten, ist Shakespeare's freie Erfindung. Dem Detail ist übrigens manchmal zu wenig Aufmerksamkeit zugewandt, oder die Chronik zu sorglos benutzt; so z. B. bei der aus Holinshed (p. 734) geschöpften Auftragertheilung zur Beschaffung eines Mörders an den ersten besten Edelknaben (A. IV, Sc. 2). Allerdings sind diese Vorgänge stets im Lichte der damaligen Zeit zu betrachten, die von einem Morde, insbesondere auf der Bühne, nicht viel Federlesens machte.

Die Charaktere der beiden Prinzen (die bei uns in der Regel durch junge Damen dargestellt werden) sind scharf gezeichnet und leicht aufzufassen. Die bezüglichen Scenen sollten durchaus nicht gekürzt werden, da sie dem Drama, das sich so vorwiegend in Intriguen und Verbrechen bewegt, durch die Einfügung dieser kindlich reinen, schuldlosen Wesen, einen besonderen Reiz geben.

Das Verhältniss Richard's zu seiner Mutter, der verwittweten Herzogin York, bedarf noch einer kurzen Erörterung. Die betreffenden Stellen, von denen insbesondere die Verfluchungsscene (A. IV, Sc. 4) zu den ergreifendsten des Stückes zählt, sind Shakespeare's freie Erfindung, indem Holinshed über die Natur dieses Verhältnisses keine besonderen Andeutungen fallen lässt.

Wir sehen in der, bei Shakespeare achtzigjährigen, Herzogin das Bild einer von Gram tiefgebeugten Wittwe und Mutter, die in dem Geplauder ihrer unschuldigen Enkel, der Kinder des ermordeten Clarence, gleichsam Trost und Unterhaltung sucht (A. II, Sc. 2). Mit mütterlichem Instinct ahnt sie Richard's, ihres Sohnes, Antheil an der Ermordung seines Bruders Clarence, durchschaut überhaupt dessen Heuchelei und böse Absichten. Der Tod des ältesten Sohnes Eduard's zertrümmert endlich ihre letzte Stütze.

Ich weint' um eines würd'gen Gatten Tod,
Und lebt' im Anblick seiner Ebenbilder;
Nun sind zwei Spiegel seiner hohen Züge
Zertrümmert durch den bösgesinnten Tod.
Mir bleibt zum Troste nur ein falsches Glas,
Worin ich meine Schmach mit Kummer sehe.

So spricht sie zur laut jammernden Wittwe Eduard's.[1]) Richard tritt dann zu den klagenden Frauen und führt seiner Mutter gegenüber, um den Schein des ehrerbietigen Sohnes zu wahren, die schon erwähnte Heuchelscene auf, sie kniend um ihren Segen zu bitten.[2]) Sie ertheilt ihn mit den ergreifenden, dem trauernden Mutterherzen entquillenden Worten:

Gott segne dich! und flösse Milde dir,
Gehorsam, Lieb' und ächte Treu' in's Herz.

Mit spöttischen Seitenbemerkungen entschädigt sich Richard für die Anstrengung dieser kleinen heuchlerischen Episode. Der Dichter lässt uns damit gleichzeitig einen weitern Einblick in das Herz des Bösewichts thun; selbst den leisesten Regungen der Kindesliebe ist er unzugänglich, und die Trauer des Mutterherzens erweckt nur seinen sarkastischen Spott. In der bereits besprochenen Instruction an Buckingham (A. III, Sc. 5), worin er die Ehre seiner Mutter preisgiebt, vollendet sich das Gemälde des zum Teufel entarteten Sohnes.

Die alte Herzogin hat die Häupter des Schwiegervaters und des Gatten unter dem Henkerbeil fallen, eines ihrer Kinder vom andern morden, alle Gräuel einer entarteten Zeit an ihren Jahren vorüber ziehen sehen. Ihr Schmerz ist resignirt; sie erkennt ihres Sohnes Schlechtigkeit, aber sie weiss, dass sie keinen Einfluss auf ihn übt, dass die Thatsachen ihren blutigen Weg gehen, unbekümmert um einer Mutter Warnung, einer Mutter Schmerz. Ihre Enkel, Clarence's und Eduard's Kinder, sind der einzige Trost, der ihr geblieben; mit ihnen beschäftigt sie sich bei jedem Auftreten, zu Eduard's Kindern sucht sie noch zuletzt in den Tower zu dringen (A. IV, Sc. 1). Da kommt die Nachricht, dass Richard ihnen die Krone geraubt, sich selbst diese aufgesetzt habe. Der Rest der Mutterliebe geht in diesem Verbrechen an den geheiligten Rechten der Enkel

---

[1]) Holinshed (p. 726) gedenkt des hartnäckigen Widerstandes der Herzogin von York gegen Eduard's Vermählung mit Elisabeth Grey; über deren späteres Verhältniss zu einander kommt nichts mehr vor. Shakespeare erwähnt jenes Widerstands gar nicht und stellt das Verhältniss Elisabeth's sowohl zur alten Herzogin York als zu Richard's Gemahlin Anna als ein durchaus gutes und herzliches dar.

[2]) Horace Walpole hat seitdem in den *Historic Doubts* geschichtlich nachgewiesen, dass in Wirklichkeit Richard's Verhältniss zu seiner Mutter ein ganz gutes gewesen ist. Dieselbe starb erst 1495, also lange nach Richard's Tod.

unter. Dann folgt der letzte zerschmetternde Schlag, die Nachricht von deren Ermordung (A. IV, Sc. 4).

So manches Elend brach die Stimme mir,
Die jammernde Zung' ist still und stumm.

Aus der Apathie ihres Schmerzes wecken sie die Verwünschungen der hinzutretenden Margarethe, die Klagen Elisabeth's.

Geh mit mir und im Hauche bittrer Worte
Sei mein verdammter Sohn von uns erstickt,
Der deine beiden süssen Söhn' erstickte.

So spricht sie zur Elisabeth und rafft sich dann auf, um über den heranziehenden Richard den furchtbarsten Fluch auszusprechen, der je über Mutterlippen ging.

Ueber dessen Wirkung auf Richard werden wir direct weder durch eine Aeusserung desselben, noch durch eine Bühnenweisung belehrt; was jeder Autor eines Lesedrama's für unumgänglich nöthig gehalten haben würde, erschien unserm Dichter, der als Bühnenleiter die Darsteller persönlich über die richtige Auffassung und Darstellung jedes Charakters unterwies, hier, wie an so vielen andern Stellen, leider unnöthig. Doch ist bei unsern Aesthetikern wie den bedeutendsten Darstellern der Richard-Rolle über diesen Punkt keine solche Meinungsverschiedenheit, wie sie z. B. bezüglich der Wirkung von Margarethen's und Anna's Verwünschungen constatirt wurde. Es ist in der That weder logisch noch ästhetisch eine andere Schlussfolge statthaft, als dass, nach Shakespeare's Intention, Richard unter dem Mutterfluch, in den der Dichter überhaupt den Wendepunkt für sein Leben und seine Schicksale gelegt hat, moralisch zusammenbricht. Margarethen's Fluch fiel in die aufsteigende, der Mutterfluch in die absteigende Handlung, wo das von der Vorsehung gestattete Maass des Frevels bereits voll, das Gewissen des Verbrechers bereits wach geworden war, wo sich bereits (z. B. in der Erinnerung an Heinrich's Prophezeiungen und an den Namen Rougemont, A. IV, Sc. 2) abergläubische Regungen zeigten, denen er in der frühern Periode unzugänglich war. Margarethen's Flüche entbehrten ferner des moralischen Nachdrucks durch die Autorität der Fluchenden; ihr konnte Richard leicht jeden ihm vorgeworfenen Frevel, als in gleichem Maasse von ihr selbst begangen, zurückschieben. Der würdigen alten Mutter gegenüber griff diese landläufige Ausflucht, die in den Sünden anderer die Entschuldigung für die eignen Verbrechen sucht, nicht Platz; sie fielen mit voller,

unverminderter Schwere auf den entarteten Sohn. Er sucht mit fast ängstlicher Hast durch kriegerisches Getöse, ja durch Drohungen, der Mutter Flüche zu hemmen:

Ich hab' 'ne Spur von eurer Art, Frau Mutter,
Die nicht den Ton des Vorwurfs dulden kann.

Man fühlt es durch, wie furchtbar peinlich ihm die Scene sein muss, der er nicht entgehen kann, während er die Flüche der Margarethe (A. I, Sc. 3) nicht hemmte, sondern sie spöttisch mit geistiger Ueberlegenheit zurückschleuderte.[1])

Die volle Bedeutung erhält diese Scene noch durch die Betrachtung, wie viel höher in jenen Zeiten die elterliche Autorität stand. Wie man überhaupt in jeder sittlich entarteten Zeit beobachten kann, pflegt sich der zurückgebliebene Rest menschlichen und religiösen Gefühls mit potenzirter Gewalt in einzelne Richtungen zu drängen und sich darin mit einer Intensität zu äussern, die einen fast unerklärlichen Gegensatz gegen die allgemeine Barbarei und Entartung bildet. So standen in jenen Zeiten die Autorität der Eltern und der kindliche Gehorsam in einem merkwürdigen Gegensatz zu der Frivolität, mit der sich Geschwister und Blutsverwandte unter einander bekämpften, verriethen, mordeten. So war, wie bereits erwähnt, in einer Periode, die sonst vor keinem Verbrechen zurückscheute, der Kindermord ein Gegenstand des allerhöchsten Abscheus. So blieb in jener Zeit des Meineids und der Irreligiosität das Privilegium der Freistätten unangetastet,[2]) vereinzelte Strahlen himmlischen Lichtes in der allgemeinen Nacht sittlichen Verderbens.

Ich komme nun zur Besprechung des Verhältnisses von Richard zur Königin Elisabeth, bei der ich etwas länger verweilen muss, um meine, von der traditionellen Auffassung weit abweichende Meinung zu begründen.

Elisabeth war die Tochter der verwittweten Herzogin von Bedford, Schwägerin Heinrich's V., aus deren zweiter Ehe mit Sir Richard Wydevile (Woodville), den Eduard IV. später zum Grafen

[1]) Dies ist auch Rötscher's Auffassung.

[2]) Siehe hierüber Holinshed's Auslassungen p. 717 ff. bei Gelegenheit der Wegführung des Prinzen York aus der Freistatt Westminster. Der Chronist versichert in höchstem Ernst, dass der heilige Petrus selbst, von einer grossen Zahl Engel begleitet, diese Freistatt geweiht habe.

Rivers ernannte; mütterlicherseits war ihre Abstammung also nicht so niedrig, wie Richard ihr im Drama vorwirft. Elisabeth heirathete zuerst den John Grey, der, wie sie selbst, zur Parthei der Lancasters gehörte. Heinrich VI. schlug ihn am Tage der zweiten Schlacht von St. Albans zum Ritter, doch wurde er in derselben Schlacht (17. Febr. 1460) getödtet. Diese erste Verbindung Elisabeth's, aus der die zwei, im Drama auftretenden Söhne, Thomas, nachmals Marquis Dorset und Richard, nachmals Lord Grey, hervorgingen, war also in der That unter ihrem Stande geschlossen. Schwer begreiflich ist es nun, wie Shakespeare bei Erwähnung der ersten Begegnung Elisabeth's mit Eduard IV. (3. Thl. Heinrich VI, A. III, Sc. 2) von Sir John Grey, Elisabeth's erstem Gatten, den König Eduard ausdrücklich sagen lassen kann, dass:

In dem Streite für das Haus von York
Der würd'ge Mann sein Leben eingebüsst.

Bei Holinshed, der, wie so viele Ereignisse, je nach den Quellen, denen er folgte, auch diese Begegnung zweimal ausführlich schildert, ist in der ersten, dem Abschnitte Eduard IV. entnommenen Stelle (p. 668) der Partheistellung Elisabeth's und des getödteten Sir John Grey allerdings nicht ausdrücklich gedacht; bei der in den Jugendarbeiten besonders hervortretenden Gleichgültigkeit Shakespeare's für das historische Detail wird der Irrthum hieraus einigermassen erklärlich, da nicht anzunehmen ist, dass unser Dichter aus dem ästhetischen Grunde einer besseren Motivirung absichtlich die Partheistellung umgedreht habe. In dem von Thomas More herrührenden Abschnitt Eduard V. befindet sich aber in der wiederholten Erzählung dieser Begegnung die Partheistellung der Greys so bestimmt angegeben,[1]) dass Shakespeare sie nicht mehr übersehen konnte, und so äusserte sich dann Richard III. (A. I, Sc. 3), im strictesten Gegensatz zu jener Stelle in Heinrich VI., ganz richtig dahin:

In all' der Zeit war't ihr und Grey, eur Mann,
Partheiisch für das Haus von Lancaster,
Ihr, Rivers, war't es auch. Fiel euer Mann
Nicht zu Sanct Albans in Margaretha's Schlacht?

---

[1]) Holinshed p. 726. *Howbeit, this dame Elizabeth hir selfe, being in service with queene Margaret, wife unto King Henrie the sixt, was married unto one John Greie an esquire, whome King Henrie made Knight upon the field that he had on Barnet heath by saint Albons against King Edward.*

Dass Shakespeare, nachdem er den Richard III. geschrieben, jenen Irrthum in dem fortwährend zur Aufführung gelangenden Stücke Heinrich VI. allem Anscheine nach gar nicht berichtigt hat (die betreffende Stelle lautet in der alten Bearbeitung, der *True Tragedy*, fast wörtlich wie in der Folio), ist charakteristisch für den Dichter, für die Herausgeber und für den Mangel an jeglichem *furor criticus* im Publikum jener Zeit.

Die nähere Schilderung der Elisabeth fand Shakespeare bei Holinshed, und zwar in der ersten Erzählung ihres Zusammentreffens mit Eduard.[1]) Sie war hiernach weniger eine glänzende Schönheit, als von höchster Liebenswürdigkeit und feinstem Takt in Benehmen und Rede. Diese Charakteristik hat Shakespeare, wie ich darthun werde, mit strengster Consequenz durch beide Stücke, Heinrich VI. und Richard III., hindurch festgehalten und ist auch da nicht davon abgewichen, wo Holinshed später, auf More's und Grafton's Autorität hin, ein schwärzeres Bild der Elisabeth giebt.

Gleich die erste Scene ihres Auftretens (3. Thl. Heinrich VI., A. III, Sc. 2) stellt ihren Charakter in das vortheilhafteste Licht. Die züchtige, echt weibliche, von jeder Koketterie entfernte Weise,[2]) wie sie die Anspielungen des frivolen Königs zuerst nicht verstehen will, dann, nachdem er mit seinen unzüchtigen Anträgen geradezu herausrückt, dieselben mit Ernst und Entschiedenheit zurückweist, gewinnt bei Shakespeare um so grössere Bedeutung, als er es sonst und nicht etwa bloss in den Jugendarbeiten liebt, selbst den züchtigsten Frauen unzüchtige Wortspiele und Reden in den Mund zu legen. Dass sie demnächst den ernstgemeinten Anträgen des Königs nachgiebt und ihm die Hand reicht,[3]) wird selbst die Prüderie nicht anstössig finden wollen. Sie übt bei Shakespeare lange Zeit hin-

---

[1]) Holinshed p. 668. *She was a woman of a more formall countenance than of excellent beautie, and yet both of such beautie and favour, that with hir sober demeanour, sweete looks and comelie smiling (neither too wanton nor too bashfull) besides hir pleasant tong and trim wit she so allured and made subject unto hir the heart of that great prince (Edward), that after she had denied him to be his paramour, with so good maner and words so well set as better could not be deuised, he finallie resolued with himselfe to marrie hir.*

[2]) Meine Ansicht steht also der Dingelstedt'schen schnurstracks entgegen, welcher Elisabeth in der Bearbeitung dieser Scene durch Zusätze und Bühnenweisungen zur schlauen Kokette stempelt, die den König in ihr Netz ziehen will. Er nennt die Scene (Bd. I, S. 135) ein „Cabinetsstück weiblicher Koketterie". Für diese Auffassung finde ich weder im Stück noch in Holinshed auch nur den leisesten Anhalt, noch wird sie von andern Kritikern getheilt.

[3]) Die Heirath fand am 1. Mai 1464 statt, die Krönung am 22. März 1465.

durch den heilsamsten Einfluss auf ihn; er ist ein zärtlicher Gatte und Vater und erst in dem Drama Richard III. erfahren wir wieder, dass Frau Shore und andere Buhlerinnen sein Herz eingenommen haben.

Ebenso takt- und würdevoll wie gegen Eduard, ist ihr Benehmen gegen die über diese Heirath und die Begünstigung ihrer Familie erzürnten Brüder des Königs (3. Thl. Heinrich VI., A. IV, Sc. 1), desgleichen ihre Fassung im Unglück, als ihr Gemahl (A. IV, Sc. 4) gefangen genommen und sie gezwungen ist, mit dem Kinde unter ihrem Herzen, in die Freistatt zu flüchten. Alle Reden, von der ersten bis zur letzten, die Shakespeare ihr in den Mund legt, sind mit ganz besonderer Sorgfalt und Feinheit ausgearbeitet.

In Richard III. ist sie, wenn richtig aufgefasst, unbedingt die bedeutendste Frauengestalt. Wir sehen sie zuerst (A. I, Sc. 3) in tiefer Sorge um den immer schwächer werdenden König und ihre eigne Zukunft; die instinctartige Furcht vor Gloster tritt hier schon deutlich hervor. Als derselbe hinzutritt, vertheidigt sie sich mit Würde und Freimuth gegen dessen Angriffe, bis an die äusserste Grenze, aber auch nicht weiter, seinen Spott und Hohn erduldend. Eine wehmüthige Resignation weht durch den ganzen Dialog; man fühlt die Wahrheit ihres Ausrufs, sie habe „wenig Freude auf Englands Thron“.

Mit tiefer Genugthuung erfüllt sie die, von dem sterbenden Eduard erstrebte und, wie sie glaubt, aufrichtig gemeinte Versöhnung ihrer Familienglieder mit Gloster, Buckingham, Hastings und deren Anhang (A. II, Sc. 1). Der schöne Traum dauert nicht lange.

Allseh'nder Himmel, welche Welt ist dies![1])

ruft sie verzweifelnd, als Gloster den bereits erfolgten Tod des Clarence der vor Schreck erstarrenden Versammlung meldet und sie, die gerade um seine Begnadigung gebeten, damit der niederträchtigsten Heuchelei bezüchtigt.

Das längst Gefürchtete tritt herein, ihr Gemahl, der König, stirbt. Ihr Schmerz (A. II, Sc. 2) ist unermesslich; ihr Sohn Dorset und ihr Bruder Rivers suchen sie zu trösten und verweisen sie auf ihre Pflichten gegen den jungen König. Die Verhaftung von Rivers und

[1]) Wenn der furchtbare Schreck, welchen die unerwartete Mittheilung von Clarence's Tod in der Versammlung verursacht, mimisch vollendet dargestellt wird, so kann dieser, nach einer Pause ausgestossene Ausruf der Elisabeth von ausserordentlicher Wirkung sein.

Grey öffnen ihr leider bald die Augen über Gloster's Absichten, deren Endziel sie schon bei dieser ersten Gewaltthat klar durchschaut (A. II, Sc. 4). Sie entschliesst sich ohne Zögern mit ihrem jüngsten Sohn York in die Freistatt Westminster zu flüchten; des Cardinals Bourchier und Hastings Ueberredungen locken jedoch den unglücklichen Prinzen wieder von ihr weg (A. III, Sc. 1) und seinem blutigen Schicksal entgegen.[1])

Die beiden Prinzen werden von Richard im Tower gefangen gehalten. Mit der alten Herzogin York und der unglücklichen Anna, Gloster's Gattin, wallfahrtet sie dorthin,[2]) die Kinder noch einmal zu sehen (A. IV, Sc. 1). Brakenbury verweigert auf Befehl Richard's den Zutritt; gleichzeitig bringt Stanley die Nachricht, dass Richard im Begriffe stehe, sich als König krönen zu lassen. Elisabeth sieht das Verhängniss näher schreiten; sie räth ihrem Sohn Dorset zur Flucht über's Meer zu Richmond (ergreift damit also im Drama die Initiative zur Unterstützung dieses Prätendenten, der sich dann sofort Stanley anschliesst) und nimmt mit rührender Apostrophe an den Tower den letzten Abschied von ihren unglücklichen Söhnen.

Erbarmt euch, alte Steine, meiner Knaben,
Die Neid in euren Mauern eingekerkert!
Du rauhe Wiege für so holde Kinder!
Felsstarre Amme! finstrer Spielgesell
Für zarte Prinzen! Pflege meine Kleinen.
So sagt mein thöricht Leid Lebwohl den Steinen.

Hazlitt erklärt mit Recht diesen Abschied, nebst Tyrell's Beschreibung der im Schlaf gemordeten Prinzen (A. IV, Sc. 3), für die rührend-schönsten Stellen des ganzen Dramas.

Der letzte Schlag ist gefallen; die Prinzen sind ermordet. In die Klagen der trostlosen Elisabeth (A. IV, Sc. 4) und der alten Grossmutter, der Herzogin von York, mischt das am hellen Tage umwandelnde Gespenst der Lancasters, Margarethe, zum letztenmal seine unheimlichen Triumphgesänge der gesättigten Rache. Elisabeth wünscht von ihr fluchen zu lernen. Dem auf dem Marsch heranahenden Richard schleudert sie ihre verzweiflungsvollen Anklagen

---

[1]) Alles Thatsächliche in dieser Scene ist Holinshed entnommen.

[2]) Selbstverständlich sind diese Scenen frei erfunden. Der Dichter hat auch nicht für nöthig erachtet, eine Motivirung beizufügen, wie Elisabeth dazu gekommen, die Freistatt wieder zu verlassen, wohin er sie früher flüchten liess.

entgegen; sie hört der alten Mutter furchtbaren Fluch über den verbrecherischen Sohn; aber sie selbst kann darum doch nicht fluchen:

> Zwar weit mehr Grund zum Fluchen wohnt mir bei,
> Doch minder Muth![1]) drum sag' ich Amen nur.

Sie wendet sich zum Gehen, da hält Richard, der sich vom zerschmetternden Mutterfluch mühsam wieder aufgerichtet, ihre Schritte auf, und es beginnt jene grosse Scene der Werbung um Elisabeth's Tochter, die nach der bisher allgemein getheilten Ansicht unserer Aesthetiker mit dem Siege Richard's endigt.

Ehe ich meine vollkommen entgegengesetzte Ansicht näher begründe, vergegenwärtige man sich den Charakter Elisabeth's, wie er sich bis dahin durch alle Phasen von Glück und Unglück, im Handeln wie im Leiden entwickelt hat. Denn im schroffen Gegensatz mit der Anna-Scene ist Elisabeth's Charakter vor dem Eintritt in diese grosse Versuchung allseitig auf's schärfste gezeichnet, während Anna vorher völlig im Dunkeln blieb, und wir die Grundzüge ihres Wesens, soweit sie nicht aus der Werbungsscene selbst erkenntlich werden, erst später näher kennen lernen.

Der Grundzug des Charakters der Elisabeth ist echt weibliche Würde, und zwar mehr der Frau, als speciell der Königin; es bleibt auch auf dem Thron gleichsam ein leiser Anflug von der Parvenue an ihr haften. Ihre Sprache ist stets edel und gewählt; sie lässt sich auch durch die heftigste Erregung nicht zu unpassenden Aeusserungen, oder gar Schimpfworten hinreissen, wie Anna, Margarethe und die Herzogin York. Ganz besonders tritt diese edle Sprache und Gesinnung in ihren Dialogen mit Richard, ihrem Todfeind, hervor. Elisabeth, die tiefgekränkteste von allen, ist doch die gemessenste; sie allein enthält sich consequent der höhnenden Aeusserungen über Richard's körperliche Missgestalt, mit denen doch sonst nicht bloss die drei übrigen Frauen des Stücks, sondern seine Gegner überhaupt, mehr als freigebig sind.

> Unbeholf'ner Klump,
> Der krumm von Sitten ist, wie von Gestalt.

So von Clifford schon beim ersten Auftreten (2. Thl. Heinrich VI, A. V, Sc. 1) empfangen, bieten die drei Dramen eine Blumenlese von Schmähungen seiner Missgestalt, selbst seitens der eignen Mutter,

---

[1]) Im Original: „*spirit*", welches Schlegel durch „Muth" hier nicht ganz richtig übersetzt hat.

die fast alles Maass übersteigt. Dass aber Shakespeare die Königin Elisabeth absichtlich hiervon hat ausnehmen wollen, wird nicht bloss durch die ausserordentliche Sorgfalt und Ueberlegung, mit der alle ihre Reden ausgearbeitet sind, bewiesen, sondern sie tadelt auch ausdrücklich den vorlauten, kleinen York (A. II, Sc. 4) wegen seiner Spöttereien über Richard's körperliche Fehler und thut dadurch die Falschheit der Beschuldigungen Buckingham's und Richard's dar, welche (A. III, Sc. 1) in dessen Stichelreden die Anstiftung der Mutter sehen wollen. Das Urtheil, welches ihr Gegner Richard bei dieser Gelegenheit über den kleinen York und damit indirect auch über Elisabeth fällt:

O, 's ist ein schlimmer Bursch!
Keck, rasch, verständig, altklug und geschickt,
Die Mutter ganz vom Wirbel bis zum Zeh.

ist hiernach nicht als deren Charakteristik, wie sie der Dichter selbst auffasst, anzusehen, zeigt jedoch hinlänglich den Respect, welchen Richard vor ihren geistigen Fähigkeiten hat, und erklärt dessen besonderen Hass gegen sie, der er stets mit voller geistiger Rüstung gegenüber treten muss, während er Anna, Margarethe und seine Mutter weit leichter, vielfach satyrisch, abfertigt. Kopf und Herz sind bei ihr im Gleichgewicht, Alles an ihr harmonisch.

Der allerhervorstechendste Charakterzug bei Elisabeth bleibt aber ihre Liebe zu ihrer Familie, ihrem Gatten, ihren Kindern, ihren Geschwistern. Ohne dass Shakespeare die Königin einer directen Mitschuld an der maasslosen Begünstigung ihrer Verwandten durch König Eduard zeiht, hebt er unausgesetzt ihre Sehnsucht nach ruhigem Familienglück, ihre Liebe und Sorge für ihre Kinder und Angehörigen hervor. Entgegengesetzt dem Charakter der Margarethe, dieser politischen Furie, ist sie vor Allem Gattin, Mutter und dann erst Königin; die Krone an sich hat ihr kein Glück gebracht. Persönlicher Ehrgeiz, wie die geschichtliche Elisabeth besessen haben mag, ist, meiner Ansicht nach, in dem von Shakespeare gezeichneten Charakterbilde nicht enthalten. Sie kämpft für die Rechte und das Glück ihrer Kinder, nicht für ihre eigene Stellung.

Der so geschilderten edlen Frau tritt nun Richard, bei der ersten Begegnung nach der Ermordung ihrer beiden Söhne, gegenüber, und wirbt um die Hand ihrer ältesten Tochter, an Stelle der eben von ihm in's Jenseits beförderten Tochter Warwick's. Die Scene ist mit ausserordentlicher Sorgfalt gearbeitet (allerdings sind die vielfach darin enthaltenen Antithesen nicht mehr nach dem heutigen

Geschmack), und sie übertrifft hierin noch die Parallel-Scene der Werbung um Anna, ist auch noch weit umfangreicher und überhaupt wohl die längste Dialog-Scene, die in irgend einem Shakespeare'schen Stück vorkommt.[1])

In Gemässheit des nach Ueberschreitung des dramatischen Höhepunktes veränderten Charakters und Auftretens von Richard, sowie des Umstandes, dass er der Mutter, nicht der begehrten Tochter gegenübersteht, sind Sprache und Fechtweise hier ganz andere, als in der Anna-Scene; sie gleichen sich nur in dem einem Punkte, dass sie beide mit gleicher Feinheit auf die, bei beiden Frauen vorausgesetzten schwachen Seiten lossteuern.

Ehe Richard nur seine Absichten angedeutet, ahnt die Mutter bereits, dass es sich um der Tochter Schicksal handelt; die Erwähnung ihres Namens durch Richard macht sie schon zittern für deren Leben. Er deutet zuerst an, dass er ihre Familie erhöhen, ihr Ersatz für erduldete Leiden gewähren wolle, so weit es in seiner Macht stehe, erklärt dann offen seine Liebe zu ihrer Tochter und bittet die Mutter, sein Anwalt bei ihr zu sein. Die Schuld an der Ermordung ihrer Söhne weist er anfangs zurück; später giebt er sie indirect zu, indem er seine Reue über „Geschehenes, was nicht mehr zu ändern", betheuert. Er heisst die Königin sich in das Unabänderliche zu fügen und malt ihr in langer wohlgesetzter Rede,[2]) die den Mittelpunkt des ganzen Angriffs bildet, das Glück ihrer Zukunft als Mutter und Grossmutter aus.

Ihr werdet wieder Mutter eines Königs,
Und alle Schäden drangsalvoller Zeiten
Zweifach ersetzt mit Schätzen neuer Lust;
Ei, wir erleben noch viel wack're Tage!
Die hellen Thränentropfen kommen wieder,
Die ihr vergosst, in Perlen umgewandelt;
Das Darleh'n euch vergütend, mit den Zinsen,
Von zehnfach doppeltem Gewinn des Glücks.

Nach diesem, auf Elisabeth's hervorstechendste Eigenschaft, auf ihre Mutterliebe berechneten Angriff, worin auch die Wiederver-

---

[1]) Sie hat nicht weniger als 238 Verse, wovon 57 in den Quartos fehlen; da es nicht wahrscheinlich ist, dass diese Auslassung den Herausgebern zur Last fällt, so wird wohl Shakespeare selbst die nachträgliche Erweiterung vorgenommen haben.

[2]) Dieselbe, die in den Quartos fehlt.

einigung mit ihrem geliebten Sohn Dorset, der zu Richmond geflohen war, eine bedeutende Rolle spielt, kommen die staatsmännischen Gründe an die Reihe. Er zeigt ihr Englands Frieden in diesem Bündniss, die Tochter als mächtige Königin. Ganz zuletzt erst, als Alles unwirksam geblieben, malt er ihr die drohende Perspective künftigen Unglücks für sie, ihre Familie und ihr Land aus, das der Nichtgewährung seines Gesuchs folgen würde.

Die Sprache Richard's im ganzen Dialog bekundet zunächst eine grosse Selbstbeherrschung der von ihm besonders gehassten Feindin gegenüber; den Unmuth über ihren hartnäckigen Widerspruch, ihre tieftreffenden Anklagen, der manchmal aufblitzen will, drängt er stets schnell wieder zurück. Die Heuchelei seiner Liebe für Elisabeth's Tochter trägt ein ernstes ehrbares Gewand; der König steht stets hinter dem Liebhaber. Nur ein, durch die Wiederholung aus der Anna-Scene abgeblasstes, Motiv hätte Shakespeare vermeiden sollen, die Andeutung nämlich, dass Richard die Morde der Prinzen und seiner ersten Gattin ebenso aus Liebe zu Elisabeth's Tochter vollbracht, wie einst die Eduard's und Heinrich's aus Liebe zu Anna. Wenn dasselbe Argument hier auch einer andern Person gegenüber wiederholt wird, so bekommt es doch der Zuhörer zweimal zu kosten; auch durfte dasselbe wohl bei Anna, sicherlich aber nicht bei Elisabeth auf Wirkung rechnen.

Wenn nun, wie unsere Aesthetiker behaupten, Elisabeth durch Richard's Ueberredung gewonnen wird, bei ihrer Tochter für den Mörder ihrer Söhne zu werben, so muss sich dies zunächst durch ihre ganze Haltung während des Gesprächs documentiren; wir müssen an ihr, wie seiner Zeit an Anna, den Eindruck von Richard's Verführung stufenweise verfolgen können, müssen ihre Nachgiebigkeit entstehen und wachsen sehen. Vergeblich wird aber Jemand, von den Schlussversen vorläufig abgesehen, in dem fast ermüdend langen Gespräch mit Richard nur die leiseste Spur einer solchen allmählig hervortretenden Wirkung auf Elisabeth entdecken. Sie jammert zunächst um ihre Tochter, als der Tyrann ihrer nur erwähnt; seiner halben Ableugnung gegenüber setzt sie die directe Beschuldigung des Mordes ihrer Söhne; die Mittheilung seiner Absichten auf ihre älteste Tochter weist sie mit tiefstem Abscheu zurück, indem sie ihm als den besten Weg zur Werbung bezeichnet:

Schick' durch den Mann, der ihre Brüder schlug,
Ihr ein paar blut'ge Herzen; grabe drein:
Eduard und York; dann wird sie etwa weinen,

Drum biet' ihr (wie Margaretha deinem Vater
Weiland gethan, getaucht in Rutland's Blut)
Ein Schnupftuch, das den Purpursaft, so sag' ihr,
Aus ihrer süssen Brüder Leibe sog,
Und heiss' damit ihr weinend Aug' sie trocknen.

In der darauf folgenden langen Rede Richard's, die mit den Worten:

Seht, was gescheh'n, steht jetzo nicht zu ändern,

beginnt, drängt derselbe nun Alles zusammen, was seiner Ansicht nach auf eine ihre Kinder und ihr Vaterland liebende Frau nur einwirken kann. Die sich unmittelbar anschliessende lange Dialog-Scene in einzeiligen Antithesen zeigt aber nicht bloss, dass Elisabeth unerschüttert geblieben, sondern sie wird umgekehrt zur Angreifenden; sie lässt ihn, als er seine Liebe und seine redlichen Absichten beschwören will, kaum zu Worte kommen, indem sie jeden seiner Schwüre in immer wachsender Entrüstung durch den Hinweis unterbricht, wie er Ehre, Würde, Gott, Welt, sich selbst, die Zukunft, kurz Alles, wobei er zu schwören versucht, geschändet habe, — jedes Wort ein Dolchstoss für Richard.

Die Haltung Elisabeth's ist bis dahin, also bis unmittelbar vor Schluss der Scene, so unzweideutig, dass es dem gesunden Menschenverstand rein unmöglich sein würde, eine beginnende Nachgiebigkeit hinein zu interpretiren. Richard spielt nun seinen letzten Trumpf auf, indem er, wie schon erwähnt, den bisherigen Argumenten ein Neues, die Drohung, hinzufügt:

Denn ohne sie erfolgt für mich und dich,
Sie selbst, das Land und viele Christenseelen,
Tod und Verwüstung, Fall und Untergang.
Es steht nicht zu vermeiden, als durch dies;
Es wird auch nicht vermieden, als durch dies.

Damit heisst er sie zum letzten Mal für ihn bei der Tochter zu werben, nicht „launenhaft in grossen Dingen“ zu sein.

Offenbar macht diese neue Wendung auf Elisabeth einen Eindruck. Sie war bisher in steigender Leidenschaftlichkeit rücksichtslos dem Tyrannen entgegen getreten. Seine Drohungen erinnern sie erst wieder daran, dass er Herr ihres, wie des Lebens ihrer übrigen Kinder ist. Sie fühlt, dass das gefährliche Gespräch abgebrochen werden muss; auf Entgegnungen lässt sie sich nicht mehr ein; ihre

Klugheit hat wieder die Herrschaft über das empörte Gefühl gewonnen. Der Schluss nach jener letzten Anrede Richard's, aus dem unsere Kritiker ihre Niederlage herauslesen, lautet nun nach Schlegel wörtlich:

Elisabeth.
Soll ich vom Teufel so mich locken lassen?
Richard.
Ja, wenn der Teufel dich zum Guten lockt.
Elisabeth.
Soll ich denn selbst vergessen meiner selbst?
Richard.
Wenn eurer selbst gedenken, selbst euch schadet.
Elisabeth.
Du brachtest meine Kinder um.
Richard.
In eurer Tochter Schooss begrab' ich sie;
Da, in dem Nest der Würz', erzeugen sie
Sich selber neu, zu eurer Wiedertröstung.
Elisabeth.
Soll ich die Tochter zu gewinnen geh'n?
Richard.
Und sei beglückte Mutter durch die That.
Elisabeth.
Ich gehe, schreibt mir allernächstens,
Und ihr vernehmt von mir, wie sie gesinnt.[1])
Richard.
Bringt meinen Liebeskuss ihr, und lebt wohl.
(küsst sie.[2]) Elisabeth ab.)
Nachgieb'ge Thörin! wankelmüthig Weib!

Wenn, wie schon erwähnt, die Haltung der Elisabeth vor der

---

[1]) Diese Zeile fehlt in den Quartos; für die Controverse in der Auffassung der ganzen Scene ist es ohne wesentliche Bedeutung, ob sie stehen bleibt oder wegfällt.

[2]) Die Bühnenweisung „küsst sie“ steht weder in den Quartos noch in den Folios, sondern ist ein späterer Zusatz Johnson's, den seitdem die meisten Herausgeber, auch Delius, adoptirt haben. Die Richtigkeit dieser Weisung ist nicht über jeden Zweifel erhaben; jedoch erscheint sie unbedenklich und lässt sich mimisch ausserordentlich gut verwerthen. Auf der englischen Bühne wird der Kuss mit der darauf bezüglichen Stelle weggelassen.

zuletzt ausgespielten Drohung eine vollkommen unzweideutige, d. h. mit Entrüstung ablehnende war, so kann allerdings nicht in Abrede gestellt werden, dass der citirte Schluss des Zwiegesprächs in seiner Unbestimmtheit die Möglichkeit einer Deutung zulässt, als sei sie den letzten Argumenten unterlegen, als ginge sie ab mit der ernstlichen Absicht, ihre Tochter für Richard zu freien. Zum zweitenmal in derselben Scene (A. IV, Sc. 4) und unmittelbar auf einander folgend, haben wir also bei Shakespeare die Erscheinung, dass für uns die wichtigsten psychologischen Fortschritte der Handlung aus der Lectüre des Dramas nicht unmittelbar hervortreten, sondern erst durch die ästhetische Kritik ermittelt werden müssen; es betrifft dies Richard's Verhalten bei der Verfluchung durch seine Mutter und hier Elisabeth's Verhalten am Schluss der Werbungs-Scene. Erklärbar durch seine Stellung zur Bühne ist dies gleichwohl ein Fehler Shakespeare's; bei so wichtigen Abschnitten der fortschreitenden Handlung musste es nicht bloss der Auffassung des Schauspielers überlassen bleiben, die Intention des Dichters richtig wiederzugeben, oder zu verwischen, oder gar in's Gegentheil umzukehren. Einige bei Seite gesprochene Worte, zur Noth selbst eine Bühnenweisung hätten genügt, jeden Zweifel über die richtige Auffassung unmöglich zu machen. Denn es bedarf keiner Auseinandersetzung, wie es sowohl für die ästhetische Würdigung, als für die Bühnenwirkung des Stücks absolut nothwendig ist, hier vollkommen klar zu sehen und möge aus diesen beiden Beispielen überhaupt gefolgert werden, wie unendlich hoch die Bühnenwirkung Shakespeare'scher Stücke über dem blossen Eindruck ihrer Lectüre steht, indem die Bühne klar erkenntlich zur Anschauung bringt, wo bei der blossen Lectüre die richtige Auffassung vielfach erst aus mühsamer Reflexion herauswachsen muss.

Ich habe nun mit dem Anerkenntniss zu beginnen, dass meine Ansicht: Richard habe keinen Sieg über Elisabeth erfochten, sondern die entschiedenste Niederlage erlitten, in der Shakespeare-Literatur bis jetzt allein steht.[1]) Der nähern Begründung dieser in mir, sowohl durch den unmittelbaren ersten Eindruck, als durch reifliches Nachdenken zur festen Ueberzeugung

[1]) Dass in mündlicher Erörterung dieser Controverse viele befreundete Shakespeare-Kenner, z. B. Delius, Ulrici, Bodenstedt, Elze, Gottschall, sich meiner Ansicht bereits angeschlossen, darf ich aber hier nicht unerwähnt lassen.

gewordenen Ansicht, schicke ich eine kurze Zusammenstellung der bezüglichen Beurtheilungen durch die bedeutenderen Repräsentanten dieses Literaturzweiges voraus.

Von den Engländern finde ich die Elisabeth-Scene zuerst bei Richardson besprochen. Er nennt sie eine blosse Copie der Anna-Scene, wünscht beinahe, dass letztere durch erstere ersetzt worden sei, weil sehr gute und vernünftige Gründe für die Heirath Richard's mit der Tochter Elisabeth's, aber keine für seine Heirath mit Anna vorgelegen hätten. Allerdings lassen diese Aeusserungen nicht mit Bestimmtheit schliessen, ob er den Richard als Sieger in dem dialektischen Zweikampf mit Elisabeth anerkennt.

Johnson, dessen Urtheil allerdings wenig bedeutet, äussert sich mit seiner gewöhnlichen Suffisance: *On this dialogue 'tis not necessary to bestow much criticism, part of it is ridiculous and the whole improbable.* Mason fertigt ihn treffend ab, indem er sagt: *I see nothing ridiculous in any part of this dialogue, and with respect to probability it was not unnatural that Richard should hope to persuade an ambitious, and, as he thought her, a wicked woman, to consent to his marriage with her daughter, which would make her a queen, and aggrandize her family.* Weder Johnson's noch Mason's Ansichten über die vorliegende Controverse sind hieraus bestimmt zu ersehen; jedoch unterscheidet Mason offenbar in den Ausdrücken *ambitious* und *wicked* zwischen seiner eignen und der von Richard unterstellten Meinung über den Charakter der Elisabeth.

Zu den Schriftstellern des 19. Jahrhunderts übergehend, so finden sich in Coleridge und Hazlitt, den ersten Shakespeare-Kritikern Englands, leider keine speciellen Auslassungen über diese Scene.

Dagegen spricht sich Courtenay sehr bestimmt aus und obgleich derselbe nur Historiker ist und jeden Anspruch auf ästhetisch-kritische Bedeutung seines Werks ausdrücklich ablehnt, so tritt doch sein Einfluss auf die spätere Beurtheilung der in Rede stehenden Scene vielfach, insbesondere auch bei neueren deutschen Kritikern hervor. Courtenay sagt über die bezügliche Scene bei Shakespeare wörtlich: „Richard habe darin die Königin-Wittwe überredet, die damit begonnen, ihm eine ganze Reihenfolge von Verbrechen vorzuhalten, um ihm zuletzt ihre Tochter zu übergeben, so wie er Anna überredet habe, ihn selbst zu heirathen.“ Diese Auffassung erklärt sich bei Courtenay einfach durch die vorausgegangene Behauptung, dass nach More (Holinshed) Elisabeth für die Heirath ihrer Tochter mit Richard durch Versprechungen von Vortheilen für ihre

Familie sowohl, als durch dessen *„wily wit“* bewogen worden sei. Courtenay findet also in der bezüglichen Scene des Dramas ganz einfach eine Uebereinstimmung Shakespeare's mit seiner Quelle. Ich werde weiter unten zeigen, dass diese Behauptung Courtenay's, dem schon in mehreren anderen Punkten ähnliche Irrthümer nachgewiesen, falsch ist.

Von neueren englischen Kritikern führe ich hier nur Lloyd[1]) an, welcher sich, genau im Sinne und wohl auch unter dem Einfluss der deutschen Kritik, klar und einfach für die Niederlage Elisabeth's ausspricht. Nirgends finde ich überhaupt eine Polemik über diese Frage, was für England um so auffälliger ist, als, wie ich später nachweisen werde, die Bühnen-Tradition dorten eine ganz entgegengesetzte, mit der meinigen vollständig übereinkommende Auffassung festhält.

Bei den französischen Kritikern, Guizot, Mezières u. s. w., habe ich vergeblich eine eingehende Besprechung dieser Scene und des Charakters der Elisabeth überhaupt gesucht.

Ich komme nun zu den Urtheilen der deutschen Shakespeare-Gelehrten. Der Begründer der ästhetischen Shakespeare-Kritik, A. W. v. Schlegel, geht in seinen meisterhaften Vorlesungen über dramatische Kunst auf die Charakteristik der Elisabeth leider nicht ein.

Die erste eingehende Erörterung findet sich bei Horn[2]) und es scheint beinahe, wenn man von den oben citirten, zu unbestimmt gehaltenen Aeusserungen Richardson's und Mason's absieht, als ob diesem schwachen Kritiker die Ehre zukäme, die meiner Ansicht nach falsche Auffassung von der Schwäche und Niederlage Elisabeth's zuerst bestimmt ausgesprochen zu haben. Sie entsprach auch ganz der Tendenz der Romantiker, bei denen nur die gezwungenen unnatürlichen Auffassungen zu Ehren kamen. Horn's fernere Entdeckungen, z. B. dass „die Angst“ dem Richard „eine neue Begeisterung“ gegeben, wodurch er Elisabeth besiegt habe, sind übrigens sein alleiniges geistiges Eigenthum geblieben.

---

[1]) Die in vieler Beziehung verdienstvollen *Critical Essays* von W. W. Lloyd finden sich am Schlusse der einzelnen Dramen in der neuen Singer'schen Gesammt-Ausgabe von Shakespeare's Werken, London 1856. Die hier angezogene Stelle (Vol. VI, p. 569) lautet wörtlich: *He gains over the mother of the princes he murdered, by appeal to her passion for position, her preference for her son Dorset and by false penitence.*

[2]) Shakespeare's Schauspiele, erläutert von Franz Horn, 1826, Bd. III, S. 141 ff. Horn schrieb also vor Courtenay.

Ulrici's Besprechungen der Dramen gehen nur auf die Grundzüge der Handlung und der Hauptcharaktere ein, so dass von ihm leider keine speciellen Aeusserungen über die in Rede stehende Scene vorliegen. Ebensowenig von Fr. Vischer, obgleich der in seinem vortrefflichen Aufsatz: „Shakespeare in seinem Verhältniss zur deutschen Poesie" (Kritische Gänge, S. 50) gebrauchte Pluralis: „Die Weiber lassen sich von seiner frechen Beredtsamkeit bethören", vielleicht auch auf die Elisabeth-Scene bezogen werden darf.

Rötscher,[1]) der im Uebrigen nebst Vischer am tiefsten in den Geist dieser Tragödie eingedrungen sein dürfte, der auch den Unterschied zwischen der Dialektik Richard's in der Anna- und der Elisabeth-Scene am correctesten zeichnet, spricht sich klar für die Niederlage der Elisabeth aus; er glaubt, dass die „Sorge für das Gemeinwohl, diese letzte mit gewaltiger Kraft angewandte Waffe Richard's", den Ausschlag bei ihr gegeben habe.

Gervinus spricht sich, bezüglich der Motivirung, wie Rötscher aus, fügt jedoch hinzu, dass die Furcht bei Elisabeth ihr Theil mitgewirkt habe; die hierbei eingeschaltete Beziehung auf die Chronik, die solches angebe, trifft, wie ich zeigen werde, nicht zu und scheinen mir überhaupt die schon erwähnten unrichtigen Angaben des von Gervinus vielfach benutzten Courtenay von Einfluss auf sein Urtheil gewesen zu sein. Denn wenn er ferner erwähnt, dass Elisabeth gleichzeitig dieselbe Tochter dem Prätendenten Richmond versprochen und so „den Täuscher Aller getäuscht und mit ihrer Güte und Schwäche den Argen und Starken überlistet habe", so liegt es in der That näher, den Vorsatz zu dieser Täuschung Richard's unmittelbar aus dessen Drohungen in der Seele der Elisabeth entstehen zu lassen, wie dies meine Ansicht ist, als sie, nach Gervinus, zuerst durch Richard's Beredung moralisch gewinnen und sie dann sofort nach ihrem Abtreten von der Scene, ohne jede Motivirung des abermaligen Sinneswechsels, das trügerische Doppelspiel beginnen zu lassen. Ich glaube, dass die Prämissen von Gervinus folgerechter zu meiner, als zu seiner Ansicht hinüberleiten, um so mehr als für die von ihm der Elisabeth zugeschriebene „tiefe Verstellungskunst" gar kein anderweitiger Anhalt im Drama geboten ist.

Kreyssig[2]) bezeichnet die Scene als „den Triumph männlicher,

---

[1]) H. Th. Rötscher, Cyclus dramatischer Charaktere. Berlin 1844.

[2]) F. Kreyssig, Vorlesungen über Shakespeare. Berlin 1858. Diese so populär gewordenen Commentare haben einen hohen Werth, weil dem Verfasser ein wahrhaft intuitives Verständniss Shakespeare's beiwohnt und er,

entschlossener Verruchtheit über das mächtigste und heiligste Gefühl des Weibes, über die Mutterliebe". Er theilt also die Ansichten der vorher citirten Schriftsteller, hat jedoch von seinem Standpunkt aus vor Allem das unbestreitbare Verdienst, alsdann auch das Kind beim rechten Namen zu nennen; er ruft sogar die Pathologie zu Hülfe, um solche Verirrungen Shakespeare's im Zeichnen von Frauencharakteren zu erklären. Ich komme hierauf noch zurück.

Eine verdienstvolle, in einem Dresdener Gymnasialprogramm enthaltene, Abhandlung Schöne's über dieses Drama geht leider nicht tief genug in's Detail, um die Ansicht des Autors über die vorliegende Streitfrage erkennen zu lassen.

G. Freytag in seiner „Technik des Drama's", die viele treffende Bemerkungen über die Architektur dieses Stücks enthält, kommt in einer Anmerkung (S. 72) ebenfalls auf diese Scene zu sprechen und bemerkt dabei, wie dieselbe, wenn er sie auch im Ganzen an dieser Stelle im Drama als einen Uebelstand betrachtet, doch keineswegs ganz weggelassen, nur gekürzt werden dürfe. Auch die Kürzung müsse aber die „befehlende Härte des Tyrannen, die lauernde Feindschaft der Mutter und die Täuschung Richard's durch eine von ihm verachtete Frau" hervorheben. Hiernach scheint die Freytag'sche Auffassung der meinigen nahe zu kommen, während sie, in ihrem Zusammenhang mit der ferneren Besprechung dieser Scene, allerdings mehr auf die Gervinus'sche Ansicht hinauslaufen dürfte.

Zuletzt hebe ich noch die von Dingelstedt in der Vorrede zu seiner bereits erwähnten neuen Bühnenbearbeitung Richard's III. niedergelegte Ansicht hervor. Sie steht zwischen der traditionellen und meiner Ansicht mitten inne. Richard soll Elisabeth nur „in's Schwanken" gebracht haben. Das Resultat der Ueberredung Richard's soll sein, dass Elisabeth es unentschieden lässt, ob sie dessen Antrag annimmt oder ablehnt (S. 133); sie soll nach Dingelstedt „in vortheilhaftem Zwielicht" abtreten. Die nackten Worte des Textes lassen zur Noth zu den bisherigen auch diese Deutung zu, obgleich Dingelstedt selbst Aenderungen und Zusätze nöthig gefunden hat, um seine Auffassung klar hervortreten zu lassen.[1]) Allein es scheint

---

weit entfernt, Schlechtes und Unschönes durch geschraubte Deutungen in Grosses und Schönes umwandeln zu wollen, sein Urtheil offen und ungeschminkt abgiebt. Desshalb irrt Kreyssig mitunter wohl in Einzelnem; im Grossen und Ganzen ist er aber fast immer auf der richtigen Fährte.

[1]) Dingelstedt (A. V, Sc. 2) lässt nämlich Stanley sagen: Elisabeth habe

mir undenkbar, dass Shakespeare eine solche hochwichtige Scene anders als mit einem ganz bestimmten Resultat habe abschliessen wollen, insbesondere da sich ein solches Schwanken mimisch kaum darstellen lässt, Shakespeare aber beim Schreiben doch nur die Bühnenwirkung im Auge hatte. So bestimmt als bei Anna ihre Niederlage, so bestimmt und unverkennbar muss bei Elisabeth's Abgang ihr moralischer Sieg, wenn meine, oder ihre Niederlage, wenn die Schulansicht richtig ist, mimisch hervortreten.[1])

Wenn also auch Gervinus, Freytag und Dingelstedt mit Rötscher, Kreyssig, Lloyd u. s. w. nicht vollkommen übereinstimmen, so sind doch diese Abweichungen nicht wichtig genug erschienen, um bisher nur zu einer Controverse Anlass gegeben zu haben; mit der positiven Ansicht aber, dass Elisabeth nur durch die Drohungen Richard's bewogen werde, das Gespräch abzubrechen und dass sie ihn absichtlich in die Täuschung versetze, als gehe sie um Anna für ihn zu gewinnen, stehe ich bisher allein.

Wenn ich für die Richtigkeit meiner Auffassung plaidire, so möchte ich zuerst den Leser bitten, möglichs von jeder, durch die hergebrachte Auffassung, sowie durch den geschichtlichen Charakter der Elisabeth (die allerdings ehrgeizig und intriguant gewesen sein mag), entstandenen vorgefassten Meinung zu abstrahiren und den Schluss der Dialog-Scene unvermittelt auf sich wirken zu lassen. Dass hier nur eine verstellte Nachgiebigkeit der Elisabeth vorliege, war mir beim ersten, durch Commentare und Conjecturen noch nicht beeinflussten Eindruck so klar, dass ich später erstaunte, von unsern berühmten Kritikern ihre Niederlage proclamiren zu hören. Nachdem ich das Stadium durchgemacht, in dem man auf die Ausleger zu schwören pflegt (das Stadium, worin so viele leider stecken bleiben, ohne je wieder aus der Fluth der Conjecturen, Varianten und Commentare zu selbstständigem Urtheil aufzutauchen),

---

der Werbung ein duldsam Ohr gelichen, doch ihre Tochter habe aus eignem Antrieb den blutigen Freier abgewiesen. Seine Ansicht ist also erst durch einen willkürlichen Zusatz in das Drama hineingetragen; sie ist übrigens consequent mit der bereits oben bekämpften Auffassung Dingelstedt's von dem Charakter der Elisabeth.

[1]) In der That machte Frl. Bussler's Spiel bei der Aufführung zum Shakespeare-Jubiläum in Weimar — der ersten in Deutschland, welche die Elisabeth-Scene überhaupt brachte — nicht den Eindruck des Schwankens, sondern des hinter der Maske der Nachgiebigkeit hervorblitzenden Entschlusses Richard zu überlisten. Dies ist die Auffassung, die ich vertrete.

kehrte ich mit verstärkten Ueberzeugungen zu der ursprünglichen Ansicht zurück.

Und was liegt näher als diese Annahme? Welches Wort im Dialog steht mit derselben im Widerspruch? Dass nach der letzten grossen Attaque Richard's:

So wahr ich sinn' auf Wohlfahrt und auf Reu'! u. s. w.

Elisabeth plötzlich ihre bisherigen, immer umfangreicheren und immer leidenschaftlicheren Entgegnungen abbricht und das Gespräch, in vorsichtig veränderter Haltung, rasch dem Ende zuführt (sie spricht im Ganzen nach der Folio noch 6, nach den Quartos noch 5 Verse), dass also in dieser letzten Anrede Richard's die Gründe für diesen Umschlag zu suchen sind, ist unzweifelhaft. Aber spricht der plötzliche Uebergang in die reservirteste Haltung, in die zweideutigste Kürze, nicht grade für die Richtigkeit meiner Ansicht? Ist dies nicht die ganz natürliche Taktik der Verstellung? Wenn sie durch die letzten Gründe Richard's in's Wanken gekommen, so wäre es ihr ein inneres Bedürfniss gewesen, die Unterredung weiter zu führen, schrittweise einzulenken, sich die Scrupel stückweise aus der Seele ziehen zu lassen. Was brachte aber denn Richard's letzte Rede ausser der Drohung Neues? Es ist ganz unzutreffend, wenn Rötscher, Gervinus u. A. die darin entwickelten „Gründe des Gemeinwohls", die Mahnung, nicht „launenhaft in grossen Sachen" zu sein, als neue Argumente, und als solche den Ausschlag gebend, bezeichnen. Denn war nicht Alles, was die Schlussrede sonst enthält, die Versicherungen der Reue, die Betheuerungen der Liebe, der Hinweis auf die „Nothdurft und den Stand der Zeiten" u. s. w. bereits in den früheren Reden Richard's enthalten? Neu ist nur eins in dieser Schlussrede, nämlich die Drohung und der positiv ausgesprochene Wille des Tyrannen, dass das Bündniss unvermeidlich sei. Hierin, nicht in der materiellen Begründung seiner Werbung, liegt dasjenige, was Elisabeth, die Frau mit dem klaren, praktischen Blick, sofort bestimmt, die Regungen ihres Herzens, denen sie bisher rücksichtslos Worte gegeben hatte, zu unterdrücken. Was natürlicher, als dass sie das gefährliche Gespräch abzubrechen sucht? Oder deuten etwa die kurzen Ausrufungen:

Soll ich vom Teufel mich so locken lassen?
Soll ich denn selbst vergessen meiner selbst?

auf eine innere Umwandlung, eine wirkliche Nachgiebigkeit? Ist hier nicht absichtlich die Frageform, wie aus Vorsicht, so auch als

prägnantester Ausdruck der Verneinung gewählt? Und die Autwort Richard's auf ihren letzten Aufschrei:

Du brachtest meine Kinder um!

ist sie in ihrer Hoch-Frivolität wohl geeignet, das Mutterherz für den Mörder zu stimmen, den letzten Ausschlag zu geben, selbst wenn sie bereits wankend gewesen wäre? Elisabeth geht; Richard soll von ihr vernehmen, wie ihre Tochter gesinnt. Und was folgt, was vernehmen wir von ihr? Sie schreibt, wie wir gleich in der nächsten Scene (A. IV, Sc. 5) erfahren, durch Stanley nicht an Richard, sondern an Richmond, an den im Kriege mit Richard begriffenen Todfeind, und bietet diesem die Hand ihrer Tochter an.[1]) Bedeutet diese Thatsache denn nichts? wirft sie kein Licht auf ihre Haltung in der Werbescene zurück? Lässt sie sich mit der hergebrachten, oder auch nur mit der milderen Gervinus'schen Anschauung in Einklang bringen? Ist es überhaupt nicht viel einfacher und natürlicher, gar keine innere Umstimmung in Elisabeth anzunehmen, als sie erst Richard's Ueberredung nachgeben und dann, ohne jede Motivirung, sofort wieder umschlagen zu lassen?

Wirft auch nicht Richard's kurzer Nachruf:

Nachgieb'ge Thörin, wankelmüthig Weib!

ein Licht auf Elisabeth's Haltung? Wenn Horn (Bd. III, S. 144) in diesem Nachruf eine Aehnlichkeit mit dem Nachruf am Schlusse der Anna-Scene erblickt (ein „nachwitzeln", wie er sich ausdrückt), so weiss man nicht, was man von solcher Verkehrtheit sagen soll. Giebt es einen krasseren Gegensatz als jener langathmige, die Bethörte und sich selbst verspottende Monolog am Schlusse der Anna-Scene und dieser kurz hingeworfene, nicht Triumph, sondern Aerger und Missstimmung verrathende Nachruf an Elisabeth? Richard

---

[1]) Nach Holinshed (p. 742) hatten Elisabeth und die Gräfin Richmond schon gleich zum Beginn, gleichsam als Grundlage der Verschwörung gegen Richard, die Heirath ihrer Kinder fest verabredet; hier kommt auch bereits jener Sir Christopher Urswik vor, der im Drama erst später (A. IV, Sc. 5) Stanley's Botschaft an Richmond übernimmt. Dass Shakespeare überhaupt von diesen vorhergegangenen, bei Holinshed so ausführlich referirten, Vereinbarungen über die Hand der Tochter Elisabeth's gar keine Notiz nimmt, sondern ihre Zusage erst nach dem Dialog mit Richard an Richmond gelangen lässt, beweist schlagend seine selbstständige, von der Chronik völlig abweichende, Motivirung dieser Handlung.

selbst scheint geheime Zweifel zu hegen, ob er Elisabeth wirklich besiegt habe, oder ob sie ihn betrüge.

Geht man nun aber von der Untersuchung der Stellen im Stücke, welche sich unmittelbar auf die behauptete Niederlage Elisabeth's beziehen, zu einer allgemeinen Erörterung der psychologischen Grundlage für die beiden entgegenstehenden Meinungen über, so bieten sich in der durch zwei Dramen hindurchgeführten Charakteristik der Elisabeth eben so viele Anhaltspunkte, als solche bei Anna, die in der Versuchungs-Scene zum erstenmal auftritt, fehlen. Elisabeth ist in der That bei Shakespeare ein vollständig abgeschlossenes Charakterbild, das man nicht etwa künstlich und willkürlich aus zerstreuten Reden, oder aus Holinshed zusammenzulesen braucht. Nun sind zwar unsere Aesthetiker mit einem Urtheil über Elisabeth's „Schwäche, Eitelkeit, persönlichen und mütterlichen Ehrgeiz“ bei der Hand, welches sich mit ihrer schliesslichen Niederlage vor Richard verträgt. Blickt man aber genauer hin, so haben sie diese Charakteristik rückschliessend aus der vermeintlichen Niederlage abgeleitet; der Schatten dieser schändlichen Verleugnung des Muttergefühls ward rückwärts über die ganze Gestalt geworfen, und hinderte jede unbefangene Auffassung ihres früher entwickelten Charakters. Es ist ein viciöser Zirkel, in dem sich die Schule bewegt: weil Elisabeth eitel und schwach ist, war sie jener Nachgiebigkeit fähig, und weil sie so nachgiebig war, muss sie eitel und schwach gewesen sein. Wer aber im Stande ist, von seiner vorgefassten Meinung über ihr Eingehen auf Richard's Werbung zu abstrahiren, dem möchte es in der That schwer werden, in dem vorher so scharf gezeichneten Charakterbild von jenen Schwächen der Eitelkeit und des Ehrgeizes irgend etwas zu entdecken, die Richard als Stützpunkt für seinen Sieg benutzt haben soll. Die Ueberredung Elisabeth's konnte psychologisch nur auf zwei Motiven aufgebaut werden, von denen Richard auch ausgeht: auf der Unterstellung persönlichen Ehrgeizes und auf ihrer Liebe zu ihren Kindern, oder ihrem „mütterlichen Ehrgeiz“, wie Gervinus sagt. Allein findet sich in der Shakespeare'schen Elisabeth (die historische, das halte man immer im Auge, geht uns nichts an) auch nur eine Spur von solchem sträflichen Ehrgeiz? hat sie Eduard und den Thron gesucht? beneidet oder bedauert sie Anna, als diese den Thron besteigt, der ihrem Sohn gebührte? fühlt sie sich glücklich oder unglücklich auf Englands Thron? Und ist es psychologisch denkbar, dass eine Mutter aus Liebe zu ihren Kindern die Tochter dem Mörder ihrer Söhne überliefern kann, eine Mutter insbesondere, die ihrer

Liebe zu den Söhnen so rührenden Ausdruck gegeben, der die Söhne vor Allem an's Herz gewachsen sind, während von den Töchtern bis dahin nie die Rede war? Hätte uns Shakespeare eine ehrgeizige, gewissen- und herzlose Frau statt der feinorganisirten Elisabeth hingestellt, der Vorgang im Drama wäre dann, wenn auch gleich widerwärtig, doch wenigstens psychologisch möglich erschienen. Allein dass wirkliche, ächte Mutterliebe jemals einen solchen scheusslichen Handel eingehen, das Blut der gemordeten Söhne gegen eine äusserlich glänzende Stellung ihrer Tochter in die Waagschale legen könne, dies für möglich zu halten, heisst den Glauben an das Göttliche im Menschen mit der letzten Wurzel ausreissen. Hätte Shakespeare wirklich, wie unsre Aesthetiker wollen, einen solchen Vorgang dramatisch schildern und motiviren wollen, es wäre eine Geschmacks- und Gefühls-Verirrung, gegen welche sich selbst die widerwärtigen Scheusslichkeiten im Titus Andronicus schön und gemässigt ausnehmen würden. Ich begreife nicht, wie unsre Aesthetiker, den einzigen Kreyssig etwa ausgenommen, die Niederlage der Elisabeth unterstellen und doch damit zurückhalten, die Schale ihres heiligsten Zorns über den Dichter solcher Scheusslichkeiten auszugiessen; hier hätte ein Rümelin wirklich Ursache über Blindheit für Shakespeare's Fehler zu eifern.

Und welches Glück war es in Elisabeth's Augen, das die Tochter erwartete? Jenes Glück, das ihr Anna, die eben gemordete erste Gemahlin Richard's, so rührend (A. IV, Sc. 1) geschildert hatte:

> Denn niemals Eine Stund' in seinem Bett
> Genoss ich noch den goldnen Thau des Schlafes.

Das zarte Mitgefühl, welches Elisabeth ihr ausspricht, als sie zur Krönung geführt wird:

> Geh', arme Seel', ich neide nicht dein Glück,

ist der deutlichste Ausdruck ihrer Vorstellungen von dem Glück einer Gattin Richard's, zugleich der wahrhaftigste Ausdruck, dass in Elisabeth's Augen der Besitz der Krone das häusliche Unglück nicht compensirt. Anders kann sie logisch also auch nicht von dem für ihre Tochter zu hoffendem Glück denken, selbst wenn die blutigen Schatten der gemordeten Söhne nicht noch dazwischen getreten wären. Wo ist also nach irgend einer Richtung in der von Shakespeare geschilderten Elisabeth der Boden vorbereitet, auf dem Richard's Lockung so rasch und so tief Wurzel schlagen konnte, dass sie keinen Anstand nahm, das heiligste Gefühl, das in der

Menschenbrust lebt, die Mutterliebe, zu schänden? Konnte Shakespeare die wunderbar ergreifenden Abschiedsworte an die ihre Söhne einschliessenden Gefängnissmauern einer frivolen Schauspielerin in den Mund legen, die bald darauf mit dem Blut dieser Söhne Handel treibt? Hier hört das Gebiet der weiblichen Schwäche auf. Dies ist nicht mehr die Sphäre, in der Anna besiegt wurde. Die Nachgiebigkeit Elisabeth's wäre ein Verbrechen gewesen, das den Mordthaten Richard's fast den Rang abgelaufen hätte.

Auch eines wichtigen Umstandes vergesse man nicht, dass nach damaligen Ansichten und wie die Chronik ausdrücklich hervorhebt, die Heirath des Onkels mit der Nichte ungesetzlich war und der Blutschande gleichgeachtet wurde.[1]) Auch über diese, dem weiblichen Gefühl fast unübersteigliche Schranke soll sich also Elisabeth hinausgesetzt haben, obgleich sie in dem Dialog ausdrücklich darauf hindeutet.

Wie könnten aber gar die „Gründe des Gemeinwohls" über das empörte Mutterherz den Sieg davongetragen haben? Konnte sie, die klarsehende Frau, in der Befestigung der Dynastie Richard's ein Glück für England erblicken? Und hatte sie nicht bereits die gegentheilige Ansicht documentirt, indem sie sofort, nachdem Richard sich der Krone bemächtigt (A. IV, Sc. 1), ihren geliebten Sohn Dorset zu Richmond, dem Todfeind Richard's, sandte? So fasste Elisabeth das Gemeinwohl Englands auf; die darauf zielenden Gründe Richard's, denen Rötscher, Gervinus u. s. w. so viel Gewicht beilegen, fanden also gar keinen Boden bei ihr.

Es bleibt also, wie ich behaupte, als Motiv für die veränderte Haltung der Elisabeth nur Furcht vor der nackten Drohung Richard's übrig; dieser weicht sie durch den Schein der Nachgiebigkeit, nicht seinen sonstigen Gründen.

Der ethisch-ästhetischen Motivirung meiner Ansicht kommen übrigens noch gewichtige, der Architektur dieses Dramas entnommene Gründe zu Hülfe. Sie betreffen einmal die Stelle, wo diese Scene im Drama steht und dann ihre offenbaren Beziehungen zur Anna-Scene.

Der überall scharf hervortretende Umschlag in der Haltung, wie in den Erfolgen Richard's datirt von der grossen Peripetie-Scene (A. IV, Sc. 2), dem Höhepunkt seiner Erfolge und seiner Ver-

---

[1]) Es ist dies der Geschichte zufolge auch einer der wichtigsten Einwände gewesen, die Richard's eigne Anhänger gegen die projectirte Verbindung mit der jungen Elisabeth geltend gemacht haben sollen.

brechen. Wie ihm bis dahin Alles gelang, wie er fast die alleinige treibende Kraft war, so geht es jetzt mit ihm bergab; das Verhängniss hat ihn erfasst, nichts gelingt ihm mehr. Welch' ein krasser Fehler gegen alle Grundgesetze dramatischer Entwickelung würde es nun sein, mitten in die rasch abfallende, der unvermeidlichen Katastrophe entgegen eilende Handlung eine solche aufwärts steigende Bewegung einzuschalten, den erst eben in derselben Scene mit dem furchtbarsten Mutterfluch belasteten Sünder den grössten moralischen Sieg erfechten zu lassen! Und zwar ohne jeden Zweck für die thatsächliche Fortentwickelung der Handlung, da sich aus dem moralischen Sieg doch keine für ihn günstigen Thatsachen entwickeln; die Schändung des Gefühls der Mutterliebe und eines, bis dahin vom Dichter durch alle wechselvollen Lagen des Lebens, rein und hoch gestellten Charakters bliebe in der That der einzige frivole Zweck der Scene.

Wenn die Niederlage Buckingham's die abwärts steigende Handlung etwas aufhält, so ist es damit etwas ganz anderes; nicht Richard, sondern die Elemente besiegen ihn und sein Untergang, wenn auch für einen kurzen Moment zu Richard's Vortheil, ist für die Befriedigung unseres gegen Buckingham empörten Gefühls nothwendig. Richard III. ist vielleicht das grösste architektonische Meisterstück Shakespeare's, der die ewigen Gesetze dramatischer Wirkung nicht studirt haben mochte, aber mit der Intuition des Genies darnach handelte. Ist es denkbar, dass ein im Uebrigen so harmonischer Bau durch diesen einen unorganischen Auswuchs gestört sein sollte? Je richtiger Shakespeare der Anna-Scene, worin Richard Sieger bleibt, ihre Stelle gleich im Anfang der aufsteigenden Handlung angewiesen hat, um so bestimmter dürfen wir annehmen, dass die Elisabeth-Scene an der entgegengesetzten Stelle, wo sie im Drama steht, auch nur eine Station der abwärts steigenden Handlung bedeuten soll, die moralische Niederlage im Gegensatz zu jenem moralischen Sieg.

Ich behaupte also, dass die Elisabeth-Scene ihrem Ausgang nach nicht, wie man sie bisher ansah, die Parallele, sondern die Antithese der Anna-Scene ist. Es wäre doch ein Beispiel grenzenloser Ungeschicklichkeit hinter einander zwei Werbungen derselben Person in Scene zu setzen, beide von Doppelmorden der nächsten Angehörigen ausgehend, beide mit gleichem Triumph schliessend. Als G e g e n s ä t z e wirken dagegen beide Scenen ausserordentlich. Die Elisabeth-Scene ist gleichsam die Sühne des Dichters für die bereits aus den Grenzen des Aesthetischen herausdrängende Anna-

Scene. Der Dichter hat in Elisabeth nicht die Schwächen der Anna bis zum Verbrechen erweitern, das Weib überhaupt als durch geschickte Ueberredung zu **jeder** Verleugnung der heiligsten Gefühle fähig darstellen, — er hat umgekehrt die Grenzen zeichnen wollen, wie weit der Teufel Macht hat über ein Frauenherz, und wo diese aufhört. Der Riss in die Natur soll nicht in's Unendliche klaffen; bei der Mutterliebe macht er Halt.

Wie ich hiernach für meine Ansicht gute Gründe beigebracht zu haben glaube, so denke ich auch einige Aufklärungen geben zu können, wie sich die gegnerische Meinung so allgemein festsetzen konnte.

Zunächst bin ich überzeugt, dass die von Buck, Walpole und späteren Schriftstellern unternommenen historischen Forschungen über Richard III. nicht ohne Einfluss auf die heutigen ästhetischen Anschauungen über das Drama geblieben sind. Diese Schriftsteller wollen beweisen, zugleich um Richard als unschuldig an der Ermordung der Söhne Eduard's darzustellen, dass nicht bloss Elisabeth, sondern ihre Tochter selbst für die Heirath mit Richard gewonnen worden seien, letztere sogar schon bei Lebzeiten der ersten Frau Richard's.[1]) Der *Croyland Continuator* (Shakespeare kannte denselben nicht) hatte für letztere Ansicht schon die vielerwähnte Anecdote von den gleichen Anzügen, mit denen die Tochter Elisabeth's und die Königin Anna bei Hofe erschienen seien, geliefert, erwähnt jedoch durchaus nichts von einem Einverständniss der Mutter, welches überhaupt nur auf Muthmassungen späterer Historiker, nirgendwo auf geschichtlich beglaubigten Mittheilungen beruht. So wenig es nun in der Beurtheilung Shakespeare'scher Charakterbilder auf die geschichtlichen Forschungen **späteren** Datums und die historischen Anschauungen **späterer** Zeiten ankommen kann, so erscheint es mir doch unzweifelhaft, dass viele unserer ästhetischen Kritiker sich durch die **geschichtliche** Elisabeth beeinflussen liessen und ihre Anschauungen von jenem für die Beurtheilung des Dramas vollkommen irrelevanten Gebiete auf den von Shakespeare gezeichneten Charakter übertrugen. Hierin erblicke

---

[1]) Diese, auch von Lingard getheilten Ansichten gründen sich hauptsächlich auf einen von Buck veröffentlichten, an den Herzog von Norfolk gerichteten, Brief der jungen Elisabeth über ihre Sehnsucht, Richard zu heirathen und ihre Furcht, dass Anna noch länger leben möchte, als man angenommen hatte. Courtenay und viele Andere zweifeln wohl mit vollem Recht an der Authenticität dieses Briefes.

ich den ersten Anhalt für die Entstehungsgeschichte jener, meiner Ueberzeugung nach falschen, Auffassung der Elisabeth-Scene.

Den hauptsächlichsten Grund finde ich aber in einer unrichtigen Auffassung, oder vielmehr oberflächlichen Untersuchung der Holinshed'schen Chronik, die man allerdings so oft als Wegweiser durch dunkle Stellen der Shakespeare'schen Historien benutzen muss, schon weil die Charakteristik der Nebenpersonen häufig aus den vereinzelten Dialogen nicht zu erkennen ist. Wie Courtenay und nach ihm Gervinus, neuerdings auch noch Dingelstedt[1]) u. A. geradezu aussprechen und die übrigen Kritiker stillschweigend voraussetzen, soll nämlich die Einwilligung der Elisabeth zur Verbindung ihrer Tochter mit Richard der Chronik entnommen sein; wäre diese Voraussetzung richtig, so möchte sie allerdings (da Shakespeare sich von ihr mitunter über die Grenzen des dramatisch und ästhetisch zu Rechtfertigenden führen lässt) schwerer zu Gunsten der hergebrachten Ansicht wiegen, als alle meine aus dem Stück selbst entwickelten Gründe. Sie ist aber falsch; Courtenay's positive Angaben insbesondere, die ich bereits oben citirte, sind unrichtig. Die Wahrheit ist, dass nach Holinshed ein solches Gespräch Richard's mit Elisabeth, die sich nach der Chronik fortwährend in der Freistatt Westminster befand (von wo aus sie die Hand ihrer Tochter bereits längst dem Richmond zugesagt hatte), überhaupt gar nicht stattfand.

Die Chronik sagt, dass Richard schon bei Anna's Lebzeiten heimlich das Project gefasst habe, seine Nichte zu heirathen, um Richmond's Pläne zu durchkreuzen. Um die Durchführung dieses Projectes vorzubereiten, habe er Sendboten *(being men both of wit and grauitie,* wie Holinshed p. 750 sagt) an die Königin geschickt, um sie durch Entschuldigungen und Versprechungen dahin zu bringen, ihre fünf Töchter an den Hof zurückkehren zu lassen. Aus Schwäche und Furcht habe sie hierin nachgegeben, auch ihren Sohn Dorset von Richmond zurückgerufen, wofür sie der Chronist bitter tadelt. Aber er erwähnt nicht bloss ausdrücklich, dass Elisabeth von der dahinter liegenden Absicht Richard's auf die Hand ihrer Tochter durchaus nichts wusste *(which* [Elisabeth] *knew nothing lesse than that he* [Richard] *most intended),* sondern konnte dies auch nicht anders sein, da die Vorgänge bei Lebzeiten der ersten Gemahlin Richard's, Anna, stattfanden. Nachdem Anna gestorben, fährt der Chronist fort, begann Richard bei der Tochter Elisabeth's (von der Mutter ist kein Wort

[1]) Note 13, S. 127 der Bühnenbearbeitung Richard's III.

erwähnt) zu werben, jedoch alle Welt, und am meisten die Tochter selbst, verabscheuten diese ungesetzliche und unnatürliche Verbindung.[1])

Das ist der wahre Inhalt von Holinshed's Chronik, den Courtenay somit falsch wiedergiebt; auch seine specielle Erwähnung des More als Quelle Holinshed's für diesen Abschnitt der Chronik ist falsch, da More's Geschichte Richard's längst vorher (in dem Gespräch zwischen Buckingham und Bischof Morton) abbricht und die Chronik von da ab der Grafton'schen Fortführung von More's Arbeit folgt. Auch in späteren Abschnitten der Chronik findet sich nirgend eine Anspielung, dass Elisabeth um das Heirathsproject ihrer Tochter gewusst, oder dasselbe gar gebilligt habe; der Tadel des Chronisten trifft nur ihre Schwäche, die Rückkehr ihrer fünf Töchter an Richard's Hof gestattet zu haben, und auch dabei fügt er noch als Entschuldigung ihrer Schwäche den Willen des Tyrannen an, in dessen Händen sie war. Jene Stellen in Holinshed können für Shakespeare nur eine äussere Anregung für die Elisabeth-Scene gegeben haben, mehr aber gewiss nicht. Denn zwischen einer durch dritte Personen vermittelten Ueberredung, die Töchter an den Hof zurückkehren zu lassen, und einer direct geführten Ueberredung behufs Einwilligung in die Heirath mit der ältesten Tochter, ist doch in der That ein unermesslicher Unterschied. Ueberhaupt ist Shakespeare in der Charakteristik der Hauptpersonen bekanntlich so selbstständig, dass er sich durch Holinshed's hier zum erstenmal vorkommenden Tadel über Elisabeth's Schwäche von der Durchführung ihres, bis dahin trefflichen und edlen Charakters gewiss nicht ablenken liess.

Es leidet somit wohl keinen Zweifel, namentlich da Courtenay, Gervinus, Dingelstedt und Andere ausdrücklich der Nachgiebigkeit der Elisabeth, bezüglich des Heirathsprojects, als durch die Chronik constatirt gedenken, dass ein zu wenig gründliches Studium der Quelle Shakespeare's, oder ein zu grosses Vertrauen in die Richtigkeit der Courtenay'schen Angaben, wesentlichen Einfluss auf die herrschend gewordene Ansicht über die Elisabeth-Scene gehabt haben.

Ich habe mich übrigens schliesslich bemüht, aus vor- und nachshakespeare'schen Schriftstellern weiteres Material zur Aufklärung dieser Controverse herbeizuschaffen, von der Ansicht ausgehend,

---

[1]) Holinshed p. 751: *All men and the maiden hirself most of all detested and abhorred this unlawful and in maner unnaturall copulation.*

dass der Inhalt älterer Werke auf Shakespeare bei Abfassung seines Dramas möglicherweise einwirken konnte, und dass wir aus späteren Werken vielleicht die Auffassung der damaligen Zeit deutlicher zu erkennen vermöchten.

Von den Werken vor Shakespeare kommt hier zunächst das 1579 von den Studenten in Cambridge aufgeführte, von Thomas Legge verfasste lateinische Drama *Richardus Tertius* in Betracht. Hier wirbt Richard, ganz den Andeutungen bei Holinshed entsprechend, direct bei Elisabeth's Tochter um ihre Hand (der Mutter wird dabei gar nicht gedacht), und diese weist ihn gebührend ab.

Dagegen muss ich, um neben Allem, was für meine Ansicht spricht, auch dasjenige Material nicht zu unterdrücken, worauf sich die bisher gangbare Ansicht berufen könnte (es ist dies allerdings niemals speciell geschehen), das alte, oben bereits erwähnte, von einem Unbekannten verfasste Trauerspiel: *The True Tragedy of Richard the Third*, anführen, welches 1594, also 3 Jahre vor der ersten Quartausgabe des Shakespeare'schen Richard III., und etwa um die Zeit der ersten Aufführung desselben, veröffentlicht wurde und worin allerdings vorkommt, dass Richard, wenn er auch nicht selbst wirbt, doch den Lord Lovel an Königin Elisabeth sendet, um ihre Einwilligung zur Verbindung mit ihrer Tochter zu erwirken, die, wie wir an einer früheren Stelle im Stück hören, bereits von ihr dem Richmond zugesagt war. Die bezügliche Stelle lautet wörtlich:

King. *How now Louell, what newes?*
What saith the mother Queene to my sute?
Lou. *My Lord, very strange she was at the first,*
But when I had told her the cause, she gaue concent:
Desiring your maiestie to make the nobilitie priuie to it.

Hiernach giebt allerdings Elisabeth dem Unterhändler ihre Einwilligung. Nach der Schlacht bei Bosworth tritt sie dann im Stück wieder auf, um ihre Tochter persönlich an Richmond zu übergeben, ohne dass über ihre wiederholten Sinnesänderungen ein Wort verloren würde.

So wenig ich auf den *Richardus Tertius* für Bestätigung meiner Ansicht recurrire, so wenig kann die gegnerische Ansicht aus dieser Stelle in der „*True Tragedy*“ etwas Weiteres ableiten, als dass ein unbekannter vor-shakespearescher Schriftsteller in einem ganz erbärmlichen Machwerk, wie es dies Drama ist, die Einwilligung der

Elisabeth in die Vermählung ihrer Tochter mit Richard erfunden und derselben mit einigen Zeilen erwähnt hat. Ob Shakespeare dasselbe überhaupt gekannt hat, wie Lloyd glaubt, ist sehr zu bezweifeln und keinenfalls zu erweisen; denn vereinzelte Anklänge in Inhalt oder Form ergaben sich von selbst aus der Benutzung gleicher Geschichtsquellen. [1]) Hätte Shakespeare dasselbe aber auch gekannt, er würde gewiss eher jeden andern Zug daraus entlehnt haben, als die Feuerprobe eines von ihm mit so grosser Liebe und Sorgfalt entwickelten Charakters.

Ausser dieser Thatsache, dass die bekämpfte Ansicht schon einmal von einem obscuren Schriftsteller ausgesprochen worden, dürfte sich nicht nachweisen lassen, dass zu Shakespeare's Zeiten Geschichte oder Tradition dieselbe irgendwo adoptirt gehabt hätten. Und wie sollte Shakespeare, der doch nicht bloss alle Rücksichten auf die Gunst des Hofes zu nehmen hatte, sondern sich selbst von dem Fehler der Schmeichelei nicht ganz frei gehalten hat, wie sollte er dazu kommen, die Urgrossmutter seiner Königin, über Geschichte und Tradition hinaus, in einem solchen scheusslichen Lichte erscheinen zu lassen?

Gehen wir nun zur Durchforschung der nach-shakespeareschen Schriftsteller über, so findet sich allerdings die anscheinend gleiche Auffassung, wie in der „*True Tragedy*“, in einem 1614 veröffentlichten Gedicht: „*The Ghost of Richard the Third*“ wieder, welches dem Titel zufolge „mehr von ihm enthalten soll, als bisher in Chroniken, Dramen oder Gedichten dargestellt worden.“ Der Verfasser, der sich bloss mit Anfangsbuchstaben nennt, war vermuthlich Christopher Brooke. Offen gestanden finde ich dieses Gedicht, worin Richard sich bereits als Embryo in der ersten Person aufführt, nicht so interessant als Gervinus; es ist eine bombastische Häufung

[1]) Collier sagt von der Beziehung dieses alten Stücks zu Shakespeare's Richard III.: *We cannot trace any resemblances but such as were probably purely accidental, and are merely trivial.* — Halliwell, in der Einleitung zu Richard III., sagt: *With the possible exception of one line, where the King calls for „a horse, a horse, a fresh horse“ there does not appear to be grounds for supposing that he derived a single hint from his predecessor.* Es wäre aber umsomehr eine gezwungene Annahme, Shakespeare's: *a horse, a horse, my kingdom for a horse*, hieraus herleiten zu wollen, als ganz ähnliche Ausrufungen in gleichzeitigen, oder älteren Stücken vorkommen, z. B. in der 1594 im gleichen Jahr mit der *True Tragedy* veröffentlichten *Battle of Alcazar: a horse, a horse, villain a horse!* Somit zerfällt jeder Beweis, dass Shakespeare das alte Drama gekannt, oder doch benutzt habe.

von Selbstanklagen, die durch die gewählte Form der Selbstgeständnisse von Richard's Geist, die, wie bei Tristram Shandy, mit seiner Conception beginnen, weder zu epischer noch lyrischer Wirkung aufsteigen können. In diesem Gedicht findet sich über Richard und Elisabeth folgende Strophe, nachdem eine vorhergehende der Verführung Anna's gewidmet worden ist:

For further proofe my sister queene I chose,
Professing truth to her, t'her daughter, love;
Insinuating with such artfull gloze,
As if the god of eloquence should move;
And notwithstanding all the banefull woes
She had sustain'd by me, I made her prove
My loves attourney furthering my sute
T'astonish wonder and strike rumor mute.

Wir finden also allerdings in diesem, 17 Jahre nach Shakespeare's Richard veröffentlichten Gedicht die heutige Auffassung unsrer Aesthetiker wieder. Allein hieraus unmittelbar auf die in jener Zeit gangbare Auffassung der Shakespeare'schen Elisabeth-Scene schliessen zu wollen, wäre mehr als gewagt. Denn einmal spricht Richard in dem Gedicht von sich selbst, und er selbst glaubt ja auch bei Shakespeare (wenn auch vielleicht mit geheimen Zweifeln) die Elisabeth überredet zu haben, konnte sich also nur in diesem Sinn äussern. Dann aber ist es höchst fraglich, auf welches der vielen Dramen über den gleichen Gegenstand, die damals von den verschiedenen Schauspielergesellschaften aufgeführt wurden, das Gedicht sich hauptsächlich stützt. Collier's Annahme nämlich, dass Brooke vor Allem aus Shakespeare geschöpft habe, scheint mir nicht über jeden Zweifel erhaben und der Stellen, in welchen er eine wirklich schlagende Uebereinstimmung einzelner Worte und Phrasen nachweisen kann, sind so wenige, der ganze Gang der Erzählung ist so vollständig anders gruppirt, dass ich beinahe das Gegentheil daraus folgern möchte. Meiner Ansicht nach hat Brooke als Hauptleitfaden für sein Gedicht überhaupt keines der Dramen, sondern Hall's oder Holinshed's Chronik festgehalten. Einzelne Züge, wie z. B. der mit Elisabeth, kann er aber ebenso gut der obenerwähnten Stelle in der *True Tragedy*, als Shakespeare oder andern Autoren entlehnt haben. Ja, es ist nicht undenkbar, dass das Gedicht mit dem verloren gegangenen *Richard Crook-back* von Ben Jonson einen nähern Zusammenhang gehabt hat.[1])

[1]) Collier in seiner Vorrede zu dem 1844 veranstalteten *Reprint* des

Welche Bedeutung man aber auch der citirten Strophe Brooke's beilegen möge, so hoffe ich schliesslich noch einen Beweis für die

---

„Ghost of Richard“ deutet die beiden ersten Strophen in der zweiten Abtheilung des Gedichts, welche von einem Dichter sprechen:

That writ my storie on the Muse's hill,
And with my actions dignified his pen,

ohne Weiteres auf Shakespeare, wie dies auch Gervinus' und Delius' Ansicht ist. Wenn ich für möglich halte, dass sie auf Ben Jonson gehen, dessen *Richard Crook-back*, der Annahme nach, im Jahre 1602 (also 5 Jahre nach dem Druck und wahrscheinlich 7 bis 9 Jahre nach der ersten Aufführung von Shakespeare's Richard III.) verfasst ward, so leitet mich dabei hauptsächlich Brooke's Freundschaftsverhältniss zu Ben Jonson. Wie hätte Letzterer dazu kommen sollen, die dem *„Ghost of Richard“* vorgedruckten schmeichlerischen Lobeserhebungen *„to his friend the author“* niederzuschreiben und veröffentlichen zu lassen, wenn Brooke's Gedicht auf das Werk von Ben Jonson's mächtigstem Rivalen, Shakespeare, gegründet, wenn die erwähnte schmeichelhafte Apostrophe im Gedicht auf diesen und nicht auf Ben Jonson selbs ging? Ich glaube, es hätte dies den Recensentengewohnheiten nicht bloss unsrer, sondern auch jener Zeiten schnurstracks widersprochen. Ben Jonson besang zwar auch Shakespeare, aber erst nach dessen Tode.

Ausser dem bloss für Gelehrtenkreise bestimmten *Richardus Tertius* von Legge wurden also in jener Zeit gleichzeitig mit Shakespeare's Richard III. aufgeführt: die 1594 veröffentlichte *True Tragedy* und der 1602 verfasste *Richard Crook-back* von Ben Jonson; ferner führte die Henslowe'sche Gesellschaft, schon ehe sie sich das Stück von Ben Jonson schreiben liess, einen Richard III. auf, und es steht mit Sicherheit zu vermuthen, dass überhaupt keine Schauspielergesellschaft von irgend einer Bedeutung zu jener Zeit existirt haben wird, die nicht jenes überaus populäre Thema dramatisch misshandelte. Ausser diesen Dramen existirte aber eine vielleicht noch grössere Zahl von Gedichten ähnlichen Schlages, wie Brooke's *Ghost of Richard*, so die 1610 von Niccols in seiner *„Winter Night's Vision“* publicirten Gedichte: *The lamentable Lives and Deaths of the two young Princes Edward the Fifth and his brother Richard, Duke of York*, und: *The tragical Life and Death of King Richard the Third.* Collier macht speciell darauf aufmerksam, dass Niccols in letzterem Gedicht nicht die entfernteste Anspielung auf Shakespeare's gleichnamiges Drama macht, noch sich an dasselbe anlehnt. Man muss überhaupt von unsrer heutigen Begeisterung für Shakespeare, gegen die wir seine damaligen Rivalen als Pygmäen betrachten, vollständig abstrahiren, wenn man die dichterischen Anspielungen jener Zeit richtig deuten will. Seine Rivalen hatten ebenso ihr Publikum und ihre Verehrer, und mit überschwänglichen Redensarten des Lobes und der Bewunderung geizten die damaligen Dichter, auch kleineren Grössen gegenüber, nicht. — Wer kann nach dem Allen mit Bestimmtheit sagen, woher Brooke die in Rede stehende Stelle seines *„Ghost of Richard“* entnommen, und wen er mit jenen Anspielungen gemeint hat?

Bei dieser Gelegenheit bemerke ich übrigens, wie es nach Delius' (mir

Richtigkeit meiner Auffassung führen zu können, der auf directerem Wege einiges Licht über die Shakespeare'sche Auffassung dieser Scene verbreitet, nämlich die englische Bühnen-Tradition. So schwierig dieser Beweis bei vielen Stücken sein möchte, so lässt er sich bezüglich des hier vorliegenden Drama's vielleicht correcter führen, als bei irgend einem andern. Ich bin zunächst mit Fontane (siehe dessen Berichte über das englische Theater in den fünfziger Jahren) entschieden der Ansicht, dass ein absoluter Bruch in der Shakespeare'schen Bühnen-Tradition niemals stattgefunden hat, am wenigsten aber schon im siebenzehnten Jahrhundert, dessen erstes Decennium die englische Volks-Bühne noch im höchsten Glanze unter des Meisters eigener Leitung sah. Dass die wenigen Jahre von 1642, streng genommen erst von 1647[1]) bis 1656, in welchen die Puritaner die Bühnen schlossen, auf die traditionelle Auffassung von Stücken, die so unendlich tief in's Volk gedrungen waren, irgend Einfluss üben konnten, ist sicherlich nicht anzunehmen; es werden sogar im Wesentlichen dieselben Schauspieler gewesen sein, die Shakespeare's Vorstellungen wieder aufnahmen, als das Verbot aufhörte. Mochte der Hof sich dem französischen Schauspiel zuneigen, im Volke lebten die Meisterwerke Shakespeare's, deren bei weitem populärstes Richard III. war, fort. Dies beweisen u. A. die beiden für damalige Zeit so kostbaren dritten und vierten Folio-Ausgaben von 1663 und 1685; ohne die fortdauernde grosse Popularität von Shakespeare's Dramen waren solche Unternehmungen unmöglich. In jener Zeit nun drängten allmälig die modernen Anschauungen, das Aufkommen des Decorationswesens (was einen grösseren Einfluss auf die Structur eines Dramas hat, als der Uneingeweihte ahnt), auch die Fortschritte der Sprache, auf eine vom ursprünglichen Text abweichende Bühnenbearbeitung der Shakespeare'schen Dramen. Eine solche ward nun für Richard III. von dem Schau-

---

privatim mitgetheilter) Ansicht immerhin nicht als positiv feststehend betrachtet werden darf, dass Ben Jonson den *Richard Crook-back*, auf den er von Henslowe 10 Pfd. Sterl. Vorschuss erhielt, wirklich beendigt und zur Aufführung gebracht habe, wie dies im Allgemeinen unterstellt wird.

[1]) Das Verbot von 1642 ward vielfach überschritten, so dass erst die Parlamentsacte vom 11. Februar 1647 als der Beginn der wirklichen Unterdrückung der Schauspiele durch die Puritaner zu betrachten ist. Auch dann kamen in den Grafschaften noch vielfache Zuwiderhandlungen vor. In jenem Acte werden die Schauspieler für „*Rogues*" erklärt und mit öffentlicher Auspeitschung bedroht. Siehe Collier's *Annals of the Stage* II, p. 114.

spieler und Bühnendichter Colley Cibber[1]) vorgenommen, der selbst in der Rolle des Richard glänzte. Die Shakespeare-Kritiker des vorigen Jahrhunderts, Steevens u. s. w., waren voll Lobes über diese Bearbeitung, während schon Hazlitt[2]) dieselbe als ein *patch-work,* als *„a disgrace to the English stage“* bezeichnet, so auch Lloyd, Halliwell und Andere. Es ist in der That ein trauriges Zeichen für den Zustand der englischen Bühne uud Bühnenkritik, wenn man erfährt, dass dieses fast 200 Jahr alte Cibber'sche Machwerk noch heute fast unverändert auf allen englischen Shakespeare-Bühnen dem Publikum vorgeführt wird. David Garrick, Henderson, John Kemble, Frederick Cooke, Edmund Kean, Macready adoptirten nacheinander die Cibber'sche Bearbeitung, und als Charles Kean in unseren Zeiten, in seinen bekannten Revivals, dieses Drama wieder neu in Scene setzte, entschloss er sich ebenfalls, abweichend von seinen sonstigen Grundsätzen in Adaptirung Shakespeare'scher Stücke, den Richard III. nach Cibber zu geben.[3]) Man darf hiernach sagen, dass das englische Theaterpublikum vom Ende des siebenzehnten Jahrhunderts ab bis zu unseren Tagen den Richard III. ausschliesslich nur in dieser Bearbeitung kennt. Geschick für scenische Wirkung ist Cibber auch nicht abzusprechen; im Uebrigen ist die Bearbeitung durch Auslassungen wichtiger Rollen und Scenen, Einschaltungen und Willkürlichkeiten aller Art ganz bedeutend entstellt. Zunächst mochte der Umstand, dass Heinrich VI. auf der Bühne nicht mehr zog, Veranlassung geben, das Stück, um es historisch selbstständiger zu gestalten, mit der Beschreibung der Schlacht bei Tewksbury, der Erzählung vom Tode des Prinzen Eduard, und demnächst der Ermordung Heinrich's VI. durch Richard beginnen zu

---

[1]) Colley Cibber trat 1689, also 73 Jahre nach Shakespeare's Tod, zuerst als Schauspieler auf, ward später Schriftsteller und *Poeta laureatus* Georg's II.; er galt für einen der geistreichsten Männer seiner Zeit. Seine Bearbeitung Richard's III. erschien 1700 im Druck, und ward später noch mehrfach aufgelegt.

[2]) Will. Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays.* London 1817, p. 230.

[3]) In der Vorrede zu seiner Bühnenausgabe dieses Stücks sagt er von der Cibber'schen Bearbeitung, sie sei: *most intimately associated with the traditionary admiration of the public for the renoioned and departed actors* (Garrick, Kemble etc.) Er nennt sie ferner: *one of the most admirable and skilful instances of dramatic adaptation ever known.* — Charles Kean verschlechterte übrigens noch die Cibber'sche Bearbeitung, indem er z. B. mit Richard's Fall schliesst und die Schlussrede Richmond's, diesen herrlichen Abschluss der ganzen Dramenreihe, gänzlich weglässt.

lassen. Die Person des Clarence, also auch die Erzählung seines Traums und die Mörderscenen werden ganz weggelassen. Desgleichen fallen die Rollen der Margarethe und Hastings gänzlich aus, sowie einzelne Scenen, die zu den besten gehören. Die Geistererscheinungen im letzten Act sind nur für Richard da, nicht für Richmond, wodurch sich Cibber allerdings eine schwierige Scenirung sehr leicht machte. Unter den Zusätzen figurirt eine heftige Scene Gloster's mit Anna, um ihr durch Nerven-Aufregung schneller aus der Welt zu helfen. Auch treten am Schluss Richmond und Richard zusammen bei Bosworth auf und fordern sich gegenseitig heraus; letzterer wird von ersterem auf der Bühne erschlagen und hält im Fallen noch einen *Dying-speech*. Aus dieser kurzen Beschreibung wird man schon ersehen, wie schwach vom ästhetischen Standpunkt Cibber's Arbeit ist und wie willkürlich sie vielfach mit unserm Dichter umgeht; doch ist ein intuitives Verständniss für den scenischen Effect ebensowenig abzuleugnen.

Wenn ich auf deren Inhalt in der vorliegenden Controverse Gewicht lege, so geschieht dies von einem ganz bestimmten Standpunkt aus. Es tritt einmal bei Cibber nirgends die Neigung hervor, die Shakespeare'sche Charakteristik der einzelnen Personen zu verändern;[1]) er sucht im Gegentheil die Charaktere da, wo der Dichter sich zu kurz ausdrückt, oder Bühnenweisungen fehlen (die für Shakespeare's Gesellschaft selbst entbehrlich waren), nur noch deutlicher in ihrer traditionellen Färbung hervortreten zu lassen. Und zum Andern glaube ich mit Fug und Recht annehmen zu dürfen, dass bei einem so durch und durch populären Stück, wie Richard III., und so wenige Decennien nach Shakespeare's Tod, die Bühnen-Tradition selbst für die untergeordnetsten, geschweige denn für die Hauptrollen irgendwie abgerissen war, dass also Cibber, selbst wenn es in seiner Neigung gelegen hätte, gar nicht daran denken durfte, den Charakter einer der Hauptpersonen, ihr Auftreten in einer der hervorstechendsten Scenen, wesentlich abzuändern,

---

[1]) Charakteristisch hierfür ist seine Behandlung der Anna-Scene. Er hält dieselbe für so unnatürlich, dass er Tressel sagen lässt:

When future Chronicles shall speak of this,
They will be thought Romance not History.

Cibber hat sich also durch seine ästhetische Anschauung wenigstens nicht verleiten lassen, der Handlung selbst Gewalt anzuthun; er fügt gleichsam nur eine *reservatio mentalis* bei.

geschweige denn ganz umzukehren. Ich nehme also allerdings für diese Bühnenbearbeitung aus dem siebenzehnten Jahrhundert, so schwach sie sonst sein mag, einige Bedeutung bezüglich der Charakterzeichnungen in Anspruch, da diese mit höchster Wahrscheinlichkeit unmittelbar aus der von Shakespeare selbst inspirirten Auffassung herausgewachsen sind.

Suchen wir nun hiernach die Elisabeth-Scene bei Cibber auf, so finden wir zuerst, dass er dieselbe mit richtigem Takt nicht gestrichen (wie in Deutschland bis auf Dingelstedt stets geschehen), sondern nur gekürzt hat. Und weiter finden wir, dass Cibber die blosse Mimik nicht für hinreichend gefunden hat, den Ausgang der Scene im Sinne des Dichters ganz klar hervortreten zu lassen. Nachdem Richard seine Drohungen ausgestossen, seinen festen Entschluss der Heirath ausgesprochen hat, lässt Cibber die Elisabeth in einem „*Aside,*“ zu den Zuschauern gewendet, sagen:

What shall I say? Still to affront his love,
I fear will but incense him to Revenge;
And to consent, I should abhor myself:
Yet I may seemingly comply, and thus
By sending Richmond Word of his Intent
Shall gain some Time to let my Child escape him.
It shall be so.

Und dann, sich wieder zu Richard wendend, sagt sie:

I have considered Sir, of your important Wishes,
And could I but believe you u. s. w.

Die Scene schliesst dann mit dem Versprechen, ihm in einigen Tagen Nachricht zu geben.

Der berühmte John Kemble, in seiner Ueberarbeitung Cibber's, behielt dieses *Aside* der Elisabeth nicht bloss bei, sondern er beschäftigte Richard während dessen im Hintergrund der Bühne, indem er ihn mit Ratcliff sprechen liess, damit die Illusion nicht gestört werde und Elisabeth um so deutlicher ihre Absicht, Richard zu täuschen, dem Zuhörer mittheilen könne. Macready, desgleichen Charles Kean für seine Revivals, haben dies genau beibehalten, wie überhaupt alle heutigen englischen *Acting Editions* dieses Dramas. Von der englischen Bühne und allen ihren berühmten Darstellern und Bearbeitern ältester und neuester Zeit ist also der Charakter der Elisabeth, und insbesondere ihr Verhalten bei Richard's Werbung niemals anders, als

vorstehend von mir entwickelt, aufgefasst und dargestellt worden.

Wir sehen also hier die, meiner Ansicht nach unmittelbar bis Shakespeare zurückreichende Bühnen-Tradition im strictesten Gegensatz mit der modernen ästhetischen Auffassung, so dass es mir in der That unerklärlich ist, wie diese Controverse so lange schlafen konnte. Ich glaube zwar, dass auch ohne Cibber's Hülfe [1]) die sonstige Motivirung für Begründung meiner Ansicht genügen würde, immerhin aber wird man diesem Interpreten aus Shakespeare's Jahrhundert nicht alle Bedeutung absprechen wollen.

Gewiss soll man sich, ganz im Geiste Rümelin's, misstrauisch dagegen verhalten, wenn Jemand Shakespeare verbessern, seine eignen ästhetischen Anschauungen in ihn hinein tragen will. Allein kann in Abrede gestellt werden, dass die bisherige Auffassung jener Scene mindestens höchst problematisch ist, dass sie gegen die Meisterschaft Shakespeare's im Zeichnen von Charakteren und im Bau von Dramen den unbegreiflichsten Gegensatz bildet? Soll man nicht, wenn die Gründe gut und natürlich sind, mit Freuden unsern Dichter von der grössten Verirrung, der frivolen Schändung der Mutterliebe freisprechen, einer Verirrung, wie er sich deren in solchem Grade weder vorher noch nachher je schuldig gemacht?

Und man betrachte den veränderten Anblick des Drama's, wenn jene Scene zu umgekehrter Geltung gelangt. Der unbedingt schwärzeste Punkt des Stücks wird zum hellsten Lichtpunkt; Ethik, Logik, Aesthetik und dramatische Technik werden versöhnt; der anscheinend unheilbare Riss wird zum Schlussstein des Gewölbes und aus einer Figur von verbrecherischer Schwäche, oder mindestens peinlicher Unbestimmtheit, entwickelt sich ein hellleuchtendes Charakterbild, das weithin sein Licht über das düstere Gemälde verbreitet. Die Mutterliebe wird nicht frivol in den Staub getreten, sondern sie geht aus der gefährlichsten Versuchung triumphirend hervor.

Mit dieser veränderten Auffassung von Elisabeth's Charakter treten überhaupt die Frauengestalten dieses Dramas in ein anderes Licht. Unsre Aesthetiker (siehe z. B. Kreyssig, I. 397) haben sogar die Pathologie zu Hülfe gerufen, um die vermeintlichen Verirrungen Shakespeare's in Zeichnung der Frauengestalten in Richard III. und den frühern Dramen zu erklären. Wie seine Sonette,

---

[1]) Ich habe Cibber's Bühnenbearbeitung erst kennen gelernt, als Jahre lang die Ueberzeugung von der einzig richtigen Auffassung jener Scene in mir fest stand.

so haben Margarethe, Anna, Elisabeth zu autobiographischen Deutungen herhalten, als Reflexe seines ehelichen Unglücks, seines verbissenen Grolls auf die Frauen, seiner düsteren Lebensanschauung u. s. w. dienen müssen. Ich habe dieser pathologischen Unterstellung nie die mindeste Bedeutung beimessen können, und nebenbei erklärt es sich aus den Bühnenverhältnissen jener Zeit hinlänglich, wie ein Bühnendichter von vorn herein mehr Vorliebe für Zeichnung männlicher als weiblicher Charaktere haben konnte.

Mit der veränderten Auffassung der Elisabeth aber verliert jene Behauptung nicht bloss vollständig allen Boden, sondern schlägt in's Gegentheil um. Anna, die ihre Schwäche so bitter bereut und sühnt, sich im Unglück so edel entwickelt, kann nicht als Krankheitserscheinung des Dichters betrachtet werden. Margaretha, die Furie des Bürgerkrieges, hat mehr die Bedeutung einer symbolischen Figur. Die alte Herzogin von York ist das ergreifende Bild einer, ihr tiefes Leid über den verbrecherischen Sohn und das Unglück ihrer Familie mit Würde tragenden Matrone. Und Elisabeth endlich bedarf der pathologischen Erklärungen am allerwenigsten; sie ist umgekehrt von allen Frauen, die Shakespeare in seinen Jugendwerken gezeichnet, die feinste und edelste, und eröffnet den Reihen jener hohen Frauengestalten aus des Dichters Glanzperiode, die mit der Imogen abschliessen. Das Drama Richard III. ist also auch in Bezug auf den Reichthum bedeutender weiblicher Charaktere für unsern Dichter epochemachend und ragt in dieser Beziehung namentlich über alle übrigen Historien weit hervor. Und da auch die beiden Söhne Eduard's auf der modernen Bühne durch Damen dargestellt werden, so hat dies Drama eine grössere Zahl bedeutender und dankbarer Frauenrollen aufzuweisen, als irgend ein andres Stück unsres Dichters.

Ich habe die Charakteristik der Elisabeth und ihre Beziehungen zu Richard vielleicht mit zu grosser Breite behandelt; allein sie schien mir für eine richtige Würdigung des ganzen Dramas von zu hervorragender Bedeutung, um nicht des gründlichen Versuches werth zu sein, dieses Meisterwerk von einem, durch falsche Auffassung aufgetragenen, Flecken zu reinigen. Auf der Bühne muss diese bisher so stiefmütterlich behandelte Elisabeth-Rolle dadurch zu einer ganz anderen Geltung gelangen, ja die der Anna weit überragen. Der Schluss der grossen Scene namentlich, wenn sich der Eindruck der Drohung Richard's auf ihren Gesichtszügen malt, wenn sie bei seinem Kuss zusammenschaudert, wenn sie sich im Abgehen dem Zuschauer durch die Miene triumphirender Entschlossenheit als Siegerin

in dem gefährlichen Kampfe zu erkennen giebt, kann durch eine gute Darstellerin zu der höchsten Wirkung gesteigert werden.

Die Geschichte eilt ihrem Ende zu. Der mühsam durch Heuchelei und Verbrechen zusammengeleimte Thron Richard's fängt, kaum bestiegen, schon zu wanken an. Kein Heuchler, der nicht von der erniedrigenden Nothwendigkeit des Heuchelns baldmöglichst befreit zu werden wünscht. Richard, der unter der Maske so gut spielte, begeht Fehler auf Fehler, nachdem er sie, als er ihrer nicht länger zu bedürfen glaubte, als sie ihm lästig geworden, abgeworfen hatte. In seiner grenzenlosen Geringschätzung der Menschen hatte er ausser Acht gelassen, dass es eine Grenze im Völker- und Staatsleben giebt, wo der allgemeine Hass mächtiger wird, als die allgemeine Furcht. Erst reizte er Buckingham zum Abfall; dann liess er sich durch Stanley überlisten. Dieser vorsichtige Mann, welcher vor Allem weiss, dass „Reden Silber, Schweigen aber Gold" ist, tritt allmälig aus dem Hintergrund hervor, in dem er sich, scharf beobachtend, bis dahin gehalten hatte; das Gegenstück des vertrauensseligen, durch ihn umsonst gewarnten Hastings.[1])

Als dritter Gemahl der Herzogin von Richmond und Stiefvater ihres Sohnes, der bekanntlich Prätendent der Lancastrischen Erbansprüche war, musste er (wie dies schon z. B. A. I, Sc. 3 aus der spitzen Bemerkung der Elisabeth und noch mehr aus Richard's Warnung A. IV, Sc. 2 hervorgeht) der ganzen Familie naturgemäss verdächtig sein. Auch die Chronik (Holinshed p. 746) sagt, Jedermann sei erstaunt gewesen, dass Lord Stanley nicht in Gewahrsam genommen worden.[2]) Durch unendlich kluges und vorsichtiges Be-

---

[1]) Das Material für die Warnung Stanley's an Hastings (A. III, Sc. 2) fand Shakespeare bei Holinshed (p. 723); ebendaselbst auch die Aeusserungen des Uebermuths und der blinden Arglosigkeit des Hastings, welche die Scene uns weiter vorführt. — In der Darstellung des Stanley auf der Bühne muss insbesondere seine lauernde Vorsicht im stummen Spiel hervortreten. Ueberhaupt ist der Stanley Shakespeare's ein wesentlich anderer als bei Holinshed; im Drama treten seine Hintergedanken gegen Richard fast von seinem ersten Auftreten, jedenfalls von Eduard's Tod an, hervor; in der Chronik und Geschichte entscheidet er sich erst ganz zuletzt für Richmond. Für die Aufführung gehört Stanley jedenfalls zu den bedeutenderen Personen des Stücks.

[2]) Der wirklichen Geschichte nach wurde Stanley allerdings in derselben Rathsversammlung, welche Hastings den Tod brachte, zugleich mit Bischof Morton von Ely und Anderen verhaftet, jedoch bald wieder freigelassen, und sogar zu bedeutenden Aemtern befördert.

nehmen vermied er jedoch, dem Argwohn objective Anhaltspunkte zu bieten, obgleich er bei Shakespeare, von der Thronbesteigung Richard's an (A. IV, Sc. 1), mit Elisabeth im Bunde, die Seele der zum Sturz des Usurpators eingeleiteten Verschwörung war.[1]) Ja er ist es sogar, der Richard stets die ersten Nachrichten von den Schritten giebt, bei denen er selbst die Hand im Spiel hatte; so von Dorset's Flucht (A. IV, Sc. 2), die er selbst (A. IV, Sc. 1) anempfohlen und begünstigt; so ferner von Richmond's Landung (A. IV, Sc. 4). Und endlich begeht Richard die letzte Unvorsichtigkeit (A. IV, Sc. 4), Stanley zu entlassen, der seine Anhänger sammeln will; er behält zwar dessen Sohn als Geissel für des Vaters Treue, doch giebt thatsächlich der Uebertritt von Stanley's Truppen in der Schlacht bei Bosworth den Ausschlag gegen Richard. Stanley hat mit grossem Geschick bis zum richtigen Augenblick zwischen Richard und Richmond lavirt, um sich und seines Sohnes Leben nicht blosszustellen; der Schlaue hat gesiegt, und mit Recht lässt der Dichter durch ihn, mit der Geschichte in Uebereinstimmung, dem todten Richard die Krone vom Haupt reissen, um sie Richmond zu übergeben.

Richard ist von der Thronbesteigung, und noch entschiedener vom Mord der Prinzen ab, die Beute des erwachten Gewissens. Seine frühere Ruhe und Festigkeit sind gewichen; er trifft und widerruft Anordnungen in Einem Athem. Er zeigt seinen Anhängern beleidigendes Misstrauen, der beste Weg, um sich treue Anhänger zu entfremden, zweifelhafte zu noch rascherem Abfall zu treiben. Er lässt überall spioniren, spielt am Morgen der Schlacht noch den Horcher bei den Zelten und ergreift doch, Stanley gegenüber, bei dem der Grund zum Misstrauen auf der Hand lag, nur halbe Maassregeln. Ihm kommt die Elasticität des Geistes abhanden; die Waffen werden ihm zu schwer; er bedarf des Weines, um sich aufrecht zu erhalten. In geringschätzenden Urtheilen Andrer über Richmond, in tollen Schimpfen auf ihn und die „Bastarde von Bretagnern“, in

---

[1]) In der Chronik sind es der Bischof Morton von Ely und die Gräfin Richmond, welche als die thätigsten Werkzeuge der Verschwörung gegen Richard hervortreten, im Drama dagegen die Königin Elisabeth und Stanley. Von Morton wird hier bloss (A. IV, Sc. 3) erwähnt, dass er zu Richmond geflohen sei und ihn (A. IV, Sc. 4), nebst Dorset und Buckingham, zum Kriege gegen Richard reize; activ tritt derselbe gar nicht auf, als um die Erdbeeren (A. III, Sc. 4) für Gloster zu besorgen. Die Gräfin Richmond kommt bekanntlich im Stück gar nicht vor.

dünkelhaftem Pochen auf seine numerische Uebermacht, sucht er Trost und Selbstbetäubung. Nur im unmittelbaren Angesicht der Gefahr rafft er sich noch einmal zu der frühern Grösse auf.

Die klassischen Scenen auf dem Feld von Bosworth (A. V, Sc. 3), die Geister der Gemordeten, die seinen Schlaf stören, ihn verfluchen, Richmond segnen (die „sichtbar gemachten Träume“, wie Schlegel sagt), der furchtbare Ausbruch des schuldbeladenen Gewissens in dem letzten Monolog beim Erwachen,[1]) gegen den selbst der Traum des Clarence abgeblasst erscheint, die wilde Anrede an die Seinigen vor dem Kampf,[2]) in der er sich selbst, wie ein Indianer, in Wuth redet, um dann mit verzweiflungsvoller Tapferkeit in das Schlachtgewühl zu stürzen und zu sterben, sie bedürfen keines vermittelnden Commentars zu ihrer richtigen Auffassung. Schon beim Lesen, wie viel mehr bei einer vollendeten Darstellung machen sie den tiefsten Eindruck, den die dramatische Kunst auf ein empfängliches Gemüth auszuüben vermag.

Es hat schon manchen Kritiker, selbst Lessing und Schlegel, bekümmert, dass Richard den ehrenvollen Tod auf dem Schlachtfelde starb; die poetische Gerechtigkeit werde dadurch nicht gesühnt. Dagegen erwähnen Andere mit Recht, dass in den Höllenqualen der letzten Nacht eine fürchterlichere Strafe lag, als in dem Tod selbst. Rötscher sagt treffend: „das Gericht Richard's ist vollständig; er ist durch alle Stufen des Schreckens hindurchgegangen und lässt auch nicht den geringsten Raum für eine jenseitige Vergeltung übrig.“ Ich glaube überhaupt, dass kein Einwurf unrichtiger sein kann, als der erwähnte, ja dass Shakespeare niemals einen Bösewicht strenger gestraft hat, als Richard. Meiner Ansicht nach liegt diese Strafe nicht bloss in den Qualen jener Nacht, sondern überhaupt in dem vollkommenen Fehlschlagen aller

---

[1]) Holinshed (p. 755) erwähnt ausdrücklich des furchtbaren Traumes und seiner deprimirenden Einwirkung auf Richard.

[2]) Holinshed (p. 756 ff.) giebt die Anreden Richard's und Richmonds wörtlich wieder. Viele Einzelheiten daraus sind von Shakespeare benutzt, Composition und Colorit der Reden jedoch des Dichters freie Erfindung. Die kindlich-naive Weise der alten Chronikschreiber und ihre geringe geschichtliche Zuverlässigkeit kennzeichnen sich nicht besser, als wenn wir Richard, in der Rede bei Holinshed, sich selbst des Prinzenmords anklagen und seine Reue darüber versichern hören. S. 756 sagt Richard wörtlich: *In the adeption and obteining of the garland, I* (Richard) *being seduced, and prouocked by sinister counsell, and diabolicall temptation, did commit a wicked and detestable act.*

der glänzenden Hoffnungen, die er auf den Besitz der Krone gebaut hatte. Es war sein Himmel gewesen „von der Krone zu träumen“; sie war das Ziel seines Lebens, der einzige Endzweck seiner Handlungen; für die Krone nur hatte er gekämpft, geheuchelt, gemordet. Welche furchtbare Strafe liegt nun darin, dass er auch nicht einen armseligen Augenblick des errungenen Besitzes froh wird, dass er statt der erträumten Wonnen nur Unruhe und Gewissensqualen findet? „Und darum Räuber und Mörder!“ sagt Karl Moor. Richard hatte zwei Factoren nicht in Rechnung gezogen. Einmal, in seiner cynischen Geringschätzung der Menschen, glaubte er sie dauernd als willenlose Werkzeuge seiner Tyrannei gebrauchen zu können, auch nachdem er die Maske abgeworfen hatte. Dann aber rechnete er nicht auf das Erwachen seines eigenen Gewissens; an Gräuel von Kind auf gewöhnt, glaubte er, es würde ewig schweigen. So beginnt vom Augenblick der Thronbesteigung an die äussere und innere Zersetzung. Kaum gekrönt, schreckt ihn schon die auftauchende Erinnerung an König Heinrich's VI. auf Richmond's Erhebung deutende Prophezeiung, sowie an die Weissagung eines irischen Barden, er werde nicht lange leben, nachdem er Richmond *(Rouge-mont)* gesehen. Innen und aussen kommt's keinen Augenblick zur Ruhe und mit Schrecken muss sich der souveräne Bösewicht endlich selbst gestehen, wie vollständig er sich verrechnet habe.

Kein Geschöpf liebt mich,
Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen.

Welche Torturen mussten es gewesen sein, die einem Richard diese Worte auspressten! Wie ganz anders tönen sie am Ende seiner Laufbahn, als das kalte, stolze: *I am myself alone,* womit er sich auf den Weg begab!

Ueber Richmond nur noch einige Worte. Der Dichter hat ihn weniger als historische Figur, denn als den Streiter Gottes, als Repräsentanten der siegenden Humanität dargestellt.[1])

[1]) So klein Richmond's Rolle ist, so sehr verlangt sie einen wohlgebildeten und tüchtigen Repräsentanten, insbesondere da ihm die Schlussworte der gewaltigen Tragödie zugetheilt sind und überhaupt Richmond's Auftreten im letzten Akt dem des Richard das Gegengewicht halten muss, wenn der Eindruck der Parallelreden zu voller Geltung gelangen soll.

O du, für dessen Feldherrn ich mich halte,
Sieh' deine Schaaren an mit gnäd'gem Blick!
Reich' ihrer Hand des Grimms zermalmend Eisen,
Dass sie mit schwerem Falle niederschmettern
Die trotz'gen Helme unsrer Widersacher!
Mach' uns zu Dienern deiner Züchtigung,
Auf dass wir preisen dich in deinem Sieg!
Dir anbefehl'. ich meine wache Seele,
Eh' ich des Auges Fenster schliesse zu,
Schlafend und wachend schirme du mich stets.

Ganz im gottvertrauenden Sinne dieses schönen Gebetes vor der Schlacht ist die Anrede an die Truppen gehalten, im wohlthuendsten Gegensatz gegen Richard's cynische Frivolität:

Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
Zum Einhalt für den Starken erst erdacht:
Uns ist die Wehr Gewissen, Schwert Gesetz.
Rückt vor! dringt ein! recht in des Wirrwarrs Völle!
Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle!

Dass der Dichter vermeidet, Richard und Richmond auf der Bühne anders als im stummen Kampfgewühl zusammenzubringen, wo sich ein Dramatiker gewöhnlichen Schlages ein bombastisches Zwiegespräch nicht hätte entgehen lassen, ist ein feiner Zug des Dramas. Die Gegensätze sind hier zu gewaltig; ihr Zusammenplatzen zu dialogisiren geht über die Macht der Sprache und der Darstellungskunst, und die Gefahr hätte nahe gelegen, dass in übertriebenem Pathos und in conventionellem Bühnen-Zweikampf der grandiose Eindruck, den jetzt die Katastrophe und der Schluss hinterlassen, in's Lächerliche umgeschlagen wäre. Wenn auch für sein Publikum der Schritt *du sublime au ridicule* ein weiterer sein mochte, als für unser verfeinertes Jahrhundert, so wusste der fortgeschrittene Shakespeare doch sehr wohl, wo die Wirklichkeit zu übermächtig wird, um sich durch die Mittel der Bühne auch nur im Bild wiedergeben zu lassen.[1])

---

[1]) Aus dem Wortlaut der sicherlich nicht auf Shakespeare zurückzuführenden Bühnenweisungen in den Quartos und Folios: „*Enter Richard and Richmond; they fight. Richard is slain*“ könnte man allerdings schliessen, der Zweikampf und der Tod Richard's gingen vor den Augen der Zuschauer vor sich. Aus dem Zusammenhang (es heisst unmittelbar darauf: *Enter Rich-*

nehmen vermied er jedoch, dem Argwohn objective Anhaltspunkte zu bieten, obgleich er bei Shakespeare, von der Thronbesteigung Richard's an (A. IV, Sc. 1), mit Elisabeth im Bunde, die Seele der zum Sturz des Usurpators eingeleiteten Verschwörung war.[1]) Ja er ist es sogar, der Richard stets die ersten Nachrichten von den Schritten giebt, bei denen er selbst die Hand im Spiel hatte; so von Dorset's Flucht (A. IV, Sc. 2), die er selbst (A. IV, Sc. 1) anempfohlen und begünstigt; so ferner von Richmond's Landung (A. IV, Sc. 4). Und endlich begeht Richard die letzte Unvorsichtigkeit (A. IV, Sc. 4), Stanley zu entlassen, der seine Anhänger sammeln will; er behält zwar dessen Sohn als Geissel für des Vaters Treue, doch giebt thatsächlich der Uebertritt von Stanley's Truppen in der Schlacht bei Bosworth den Ausschlag gegen Richard. Stanley hat mit grossem Geschick bis zum richtigen Augenblick zwischen Richard und Richmond lavirt, um sich und seines Sohnes Leben nicht blosszustellen; der Schlaue hat gesiegt, und mit Recht lässt der Dichter durch ihn, mit der Geschichte in Uebereinstimmung, dem todten Richard die Krone vom Haupt reissen, um sie Richmond zu übergeben.

Richard ist von der Thronbesteigung, und noch entschiedener vom Mord der Prinzen ab, die Beute des erwachten Gewissens. Seine frühere Ruhe und Festigkeit sind gewichen; er trifft und widerruft Anordnungen in Einem Athem. Er zeigt seinen Anhängern beleidigendes Misstrauen, der beste Weg, um sich treue Anhänger zu entfremden, zweifelhafte zu noch rascherem Abfall zu treiben. Er lässt überall spioniren, spielt am Morgen der Schlacht noch den Horcher bei den Zelten und ergreift doch, Stanley gegenüber, bei dem der Grund zum Misstrauen auf der Hand lag, nur halbe Maassregeln. Ihm kommt die Elasticität des Geistes abhanden; die Waffen werden ihm zu schwer; er bedarf des Weines, um sich aufrecht zu erhalten. In geringschätzenden Urtheilen Andrer über Richmond, in tollen Schimpfen auf ihn und die „Bastarde von Bretagnern“, in

[1]) In der Chronik sind es der Bischof Morton von Ely und die Gräfin Richmond, welche als die thätigsten Werkzeuge der Verschwörung gegen Richard hervortreten, im Drama dagegen die Königin Elisabeth und Stanley. Von Morton wird hier bloss (A. IV, Sc. 3) erwähnt, dass er zu Richmond geflohen sei und ihn (A. IV, Sc. 4), nebst Dorset und Buckingham, zum Kriege gegen Richard reize; activ tritt derselbe gar nicht auf, als um die Erdbeeren (A. III, Sc. 4) für Gloster zu besorgen. Die Gräfin Richmond kommt bekanntlich im Stück gar nicht vor.

dünkelhaftem Pochen auf seine numerische Uebermacht, sucht er Trost und Selbstbetäubung. Nur im unmittelbaren Angesicht der Gefahr rafft er sich noch einmal zu der frühern Grösse auf.

Die klassischen Scenen auf dem Feld von Bosworth (A. V, Sc. 3), die Geister der Gemordeten, die seinen Schlaf stören, ihn verfluchen, Richmond segnen (die „sichtbar gemachten Träume“, wie Schlegel sagt), der furchtbare Ausbruch des schuldbeladenen Gewissens in dem letzten Monolog beim Erwachen,[1]) gegen den selbst der Traum des Clarence abgeblasst erscheint, die wilde Anrede an die Seinigen vor dem Kampf,[2]) in der er sich selbst, wie ein Indianer, in Wuth redet, um dann mit verzweiflungsvoller Tapferkeit in das Schlachtgewühl zu stürzen und zu sterben, sie bedürfen keines vermittelnden Commentars zu ihrer richtigen Auffassung. Schon beim Lesen, wie viel mehr bei einer vollendeten Darstellung machen sie den tiefsten Eindruck, den die dramatische Kunst auf ein empfängliches Gemüth auszuüben vermag.

Es hat schon manchen Kritiker, selbst Lessing und Schlegel, bekümmert, dass Richard den ehrenvollen Tod auf dem Schlachtfelde starb; die poetische Gerechtigkeit werde dadurch nicht gesühnt. Dagegen erwähnen Andere mit Recht, dass in den Höllenqualen der letzten Nacht eine fürchterlichere Strafe lag, als in dem Tod selbst. Rötscher sagt treffend: „das Gericht Richard's ist vollständig; er ist durch alle Stufen des Schreckens hindurchgegangen und lässt auch nicht den geringsten Raum für eine jenseitige Vergeltung übrig.“ Ich glaube überhaupt, dass kein Einwurf unrichtiger sein kann, als der erwähnte, ja dass Shakespeare niemals einen Bösewicht strenger gestraft hat, als Richard. Meiner Ansicht nach liegt diese Strafe nicht bloss in den Qualen jener Nacht, sondern überhaupt in dem vollkommenen Fehlschlagen aller

---

[1]) Holinshed (p. 755) erwähnt ausdrücklich des furchtbaren Traumes und seiner deprimirenden Einwirkung auf Richard.

[2]) Holinshed (p. 756 ff.) giebt die Anreden Richard's und Richmonds wörtlich wieder. Viele Einzelheiten daraus sind von Shakespeare benutzt, Composition und Colorit der Reden jedoch des Dichters freie Erfindung. Die kindlich-naive Weise der alten Chronikschreiber und ihre geringe geschichtliche Zuverlässigkeit kennzeichnen sich nicht besser, als wenn wir Richard, in der Rede bei Holinshed, sich selbst des Prinzenmords anklagen und seine Reue darüber versichern hören. S. 756 sagt Richard wörtlich: *In the adeption and obteining of the garland, I* (Richard) *being seduced, and prouocked by sinister counsell, and diabolicall temptation, did commit a wicked and detestable act.*

nehmen vermied er jedoch, dem Argwohn objective Anhaltspunkte zu bieten, obgleich er bei Shakespeare, von der Thronbesteigung Richard's an (A. IV, Sc. 1), mit Elisabeth im Bunde, die Seele der zum Sturz des Usurpators eingeleiteten Verschwörung war.[1]) Ja er ist es sogar, der Richard stets die ersten Nachrichten von den Schritten giebt, bei denen er selbst die Hand im Spiel hatte; so von Dorset's Flucht (A. IV, Sc. 2), die er selbst (A. IV, Sc. 1) anempfohlen und begünstigt; so ferner von Richmond's Landung (A. IV, Sc. 4). Und endlich begeht Richard die letzte Unvorsichtigkeit (A. IV, Sc. 4), Stanley zu entlassen, der seine Anhänger sammeln will; er behält zwar dessen Sohn als Geissel für des Vaters Treue, doch giebt thatsächlich der Uebertritt von Stanley's Truppen in der Schlacht bei Bosworth den Ausschlag gegen Richard. Stanley hat mit grossem Geschick bis zum richtigen Augenblick zwischen Richard und Richmond lavirt, um sich und seines Sohnes Leben nicht blosszustellen; der Schlaue hat gesiegt, und mit Recht lässt der Dichter durch ihn, mit der Geschichte in Uebereinstimmung, dem todten Richard die Krone vom Haupt reissen, um sie Richmond zu übergeben.

Richard ist von der Thronbesteigung, und noch entschiedener vom Mord der Prinzen ab, die Beute des erwachten Gewissens. Seine frühere Ruhe und Festigkeit sind gewichen; er trifft und widerruft Anordnungen in Einem Athem. Er zeigt seinen Anhängern beleidigendes Misstrauen, der beste Weg, um sich treue Anhänger zu entfremden, zweifelhafte zu noch rascherem Abfall zu treiben. Er lässt überall spioniren, spielt am Morgen der Schlacht noch den Horcher bei den Zelten und ergreift doch, Stanley gegenüber, bei dem der Grund zum Misstrauen auf der Hand lag, nur halbe Maassregeln. Ihm kommt die Elasticität des Geistes abhanden; die Waffen werden ihm zu schwer; er bedarf des Weines, um sich aufrecht zu erhalten. In geringschätzenden Urtheilen Andrer über Richmond, in tollen Schimpfen auf ihn und die „Bastarde von Bretagnern“, in

[1]) In der Chronik sind es der Bischof Morton von Ely und die Gräfin Richmond, welche als die thätigsten Werkzeuge der Verschwörung gegen Richard hervortreten, im Drama dagegen die Königin Elisabeth und Stanley. Von Morton wird hier bloss (A. IV, Sc. 3) erwähnt, dass er zu Richmond geflohen sei und ihn (A. IV, Sc. 4), nebst Dorset und Buckingham, zum Kriege gegen Richard reize; activ tritt derselbe gar nicht auf, als um die Erdbeeren (A. III, Sc. 4) für Gloster zu besorgen. Die Gräfin Richmond kommt bekanntlich im Stück gar nicht vor.

dünkelhaftem Pochen auf seine numerische Uebermacht, sucht er Trost und Selbstbetäubung. Nur im unmittelbaren Angesicht der Gefahr rafft er sich noch einmal zu der frühern Grösse auf.

Die klassischen Scenen auf dem Feld von Bosworth (A. V, Sc. 3), die Geister der Gemordeten, die seinen Schlaf stören, ihn verfluchen, Richmond segnen (die „sichtbar gemachten Träume", wie Schlegel sagt), der furchtbare Ausbruch des schuldbeladenen Gewissens in dem letzten Monolog beim Erwachen,[1]) gegen den selbst der Traum des Clarence abgeblasst erscheint, die wilde Anrede an die Seinigen vor dem Kampf,[2]) in der er sich selbst, wie ein Indianer, in Wuth redet, um dann mit verzweiflungsvoller Tapferkeit in das Schlachtgewühl zu stürzen und zu sterben, sie bedürfen keines vermittelnden Commentars zu ihrer richtigen Auffassung. Schon beim Lesen, wie viel mehr bei einer vollendeten Darstellung machen sie den tiefsten Eindruck, den die dramatische Kunst auf ein empfängliches Gemüth auszuüben vermag.

Es hat schon manchen Kritiker, selbst Lessing und Schlegel, bekümmert, dass Richard den ehrenvollen Tod auf dem Schlachtfelde starb; die poetische Gerechtigkeit werde dadurch nicht gesühnt. Dagegen erwähnen Andere mit Recht, dass in den Höllenqualen der letzten Nacht eine fürchterlichere Strafe lag, als in dem Tod selbst. Rötscher sagt treffend: „das Gericht Richard's ist vollständig; er ist durch alle Stufen des Schreckens hindurchgegangen und lässt auch nicht den geringsten Raum für eine jenseitige Vergeltung übrig." Ich glaube überhaupt, dass kein Einwurf unrichtiger sein kann, als der erwähnte, ja dass Shakespeare niemals einen Bösewicht strenger gestraft hat, als Richard. Meiner Ansicht nach liegt diese Strafe nicht bloss in den Qualen jener Nacht, sondern überhaupt in dem vollkommenen Fehlschlagen aller

---

[1]) Holinshed (p. 755) erwähnt ausdrücklich des furchtbaren Traumes und seiner deprimirenden Einwirkung auf Richard.

[2]) Holinshed (p. 756 ff.) giebt die Anreden Richard's und Richmonds wörtlich wieder. Viele Einzelheiten daraus sind von Shakespeare benutzt, Composition und Colorit der Reden jedoch des Dichters freie Erfindung. Die kindlich-naive Weise der alten Chronikschreiber und ihre geringe geschichtliche Zuverlässigkeit kennzeichnen sich nicht besser, als wenn wir Richard, in der Rede bei Holinshed, sich selbst des Prinzenmords anklagen und seine Reue darüber versichern hören. S. 756 sagt Richard wörtlich: *In the adeption and obteining of the garland, I* (Richard) *being seduced, and prouocked by sinister counsell, and diabolicall temptation, did commit a wicked and detestable act.*

diese kolossale Rolle völlig zu bemeistern, und insbesondere die Grenzen des Schönen inne zu halten.[1]) Es ist dabei von grosser Wichtigkeit, die Hässlichkeit der äussern Erscheinung nicht zu übertreiben. Die in den Dramen Heinrich VI. und Richard III. desfalls enthaltenen, auf Holinshed (p. 712 und 760) basirten Schilderungen malen zwar in endloser Variation Richard's körperliche Missbildung aus. Allein einmal ist nicht zu übersehen, dass diese Schilderungen von dem Hass der Gegner, oder von ironischer Selbstverspottung dictirt, also verzerrt und übertrieben sind. Dann aber hat die Darstellungskunst ihre eignen ästhetischen Gesetze. Wie ein schreiender Laokoon in der Dichtung schön sein kann, in der Plastik unschön sein würde, so hat auch das Hässliche in der Schauspielkunst Grenzen, die der Dichtung zu Liebe nicht überschritten werden dürfen. Auch in dieser Beziehung giebt Rötscher treffliche Regeln. Eine Erhöhung der Schulter[2]) und Nachschleifen des Fusses genügt, ihm zufolge, zur Unterstützung des Mienenspiels und der Stimme, um das Dämonische in Richard mit höchster Wirkung hervorzuheben. Auch möchte ich noch hervorheben, dass der historische Richard ein junger Mann war; 1452 geboren, starb er 1485, also im Alter von 33 Jahren; bei der Werbung um Anna war er 21 Jahre alt. Warum erschweren sich die Künstler ihre Aufgabe, indem sie ihn weit älter darstellen?

Noch auf Einen Punkt möchte ich dabei speciell aufmerksam machen, gerade weil er noch, trotz Rötscher's trefflicher Bemerkungen, von den meisten Darstellern dieser Rolle ausser Augen gelassen wird; ich meine nämlich die Gesichtszüge Richard's.[3]) Wenn

---

[1]) Es möge hier noch eine treffliche, für den Schauspieler wichtige Bemerkung Vischer's (Kritische Gänge, S. 48) Platz finden. Er sagt: „Grosser kriegerischer Muth, eine bärenhafte Tapferkeit, giebt dieser ungeheuren Abstraction die nothwendige sinnliche Realität. Man darf Richard nicht unmittelbar als sublimirten Verstandesbösewicht fassen, eine plumpe, grobe Natur ist die derbe Grundlage seiner Persönlichkeit, er ist ganz durch und durch Mann, eine rohe Naturkraft."

[2]) Nach Walpole war die ungleiche Höhe der Schultern die einzige Missbildung des geschichtlichen Richard. Ein Zeitgenosse Richard's, Rous, der ihn gesehen zu haben behauptet, spricht auch nur von *a low stature, short face and unequal shoulders.*

[3]) Walpole bemerkt, dass die von Richard vorhandenen Porträts übereinstimmend einen angenehmen Ausdruck des Gesichts zeigten. Für die Darstellung ist freilich nur maassgebend, wie ihn Shakespeare selbst gezeichnet hat, doch halte ich dessen Meinung hiermit nicht absolut im Widerspruch.

uns derselbe von vorn herein mit niedriger Stirn, die buschigen, vorn überhängenden Haare dicht über den Augen abgeschnitten, alle Linien der Bosheit und Heuchelei stark aufgetragen, gleichsam wie ein Teufel auf dem Präsentirteller vorgeführt wird und er wo möglich noch mit heiserer Stimme spricht, so betrügt sich der Schauspieler selbst um den grössten Theil seines Erfolges; die Anna-Scene namentlich wird dadurch zur Carrikatur. Nichts ist Shakespeare's Intention mehr entgegen gewesen; gehen wir die ganze Tonleiter der Schilderungen von Richard's Missgestalt durch, so findet sich mit offenbarer Absichtlichkeit jedes Wort über etwaige Hässlichkeit seines Gesichts vermieden; ebenso bei More,[1]) der über seine Gesichtszüge speciell sagt, dass sie gewesen seien: „was man bei vornehmen Leuten kriegerisch *(warlicke)* nenne.“ Es scheint sogar aus verschiedenen Stellen hervorzugehen, dass Shakespeare die Gesichtszüge Richard's, wenn auch mit unheimlichem Ausdruck, doch als männlich schön gedacht hat, um der Illusion zu Hülfe zu kommen. Der kleine Sohn des Clarence (A. II, Sc. 2) liebt ihn und kann nicht denken, dass er sich verstellen könne; Kinder sehen doch hierin so scharf und urtheilen vor Allem nach den Gesichtszügen. Hastings (A. III, Sc. 4) sagt von ihm:

Ich denke, Niemand in der Christenheit
Kann minder bergen Lieb' und Hass wie er;
Denn sein Gesicht verräth euch gleich sein Herz.

Von einem hässlichen Gesicht konnte er so nicht sprechen.

Buckingham (A. III, Sc. 7) schildert ihn der Bürgerschaft[2]) nach

---

[1]) Holinshed p. 712. In dem späteren, nicht mehr von More herrührenden Theil der Chronik, am Ende des Abschnitts von Richard III. (p. 760), findet sich allerdings der Ausdruck seines Gesichts als grausam und boshaft geschildert *(his countenance was cruell, and such, that at the first aspect a man would judge it to sauour and smell of malice, fraud and deceit).* Doch bezieht sich dies auf seine Haltung in der letzten Phase seines Lebens. Hier findet sich auch die von Shakespeare A. IV, Sc. 2 benutzte Bemerkung, dass er sich in die Unterlippe zu beissen pflegte, wenn er in Gedanken versunken oder ärgerlich war. Diese, sowie die fernere Bemerkung, dass er in fortwährender Unruhe den Dolch oft halb aus der Scheide gezogen und wieder zurückgestossen habe, lassen sich bei der Darstellung dieser Rolle gut verwerthen.

[2]) Bei Holinshed (p. 728), wo die Rede des Doctor Shaw an St. Paul's Cross einen Theil der Argumente umfasst, die Shakespeare dem Buckingham in der Guildhall-Rede in den Mund legt, treten Richard und Buckingham gleichsam wie zufällig heran (sie haben sich etwas verspätet, was den Doctor Shaw ganz aus der Rolle bringt, so dass Jedermann die Verabredung merkt);

seinen Gesichtszügen *(lineaments)* als das ächte Abbild seines ritterlichen Vaters York; die Beschreibung müsste, wie Walpole richtig bemerkt, Gelächter erweckt haben, wenn Richard's Gesicht hässlich, oder dem Vater unähnlich war. Nur in der zweiten Phase, nach dem Ende hin, darf auch der bis dahin vor Dritten zurückgedrängte dämonische Ausdruck mehr hervortreten und die furchtbare Seelenqual sein Gesicht vorzeitig durchfurchen und verzerren, seine Gestalt beugen. Von der Stimme gilt dasselbe. Sie muss in der ersten Phase allen Affecten, den zärtlichsten wie den rauhesten, dienstbar sein und erst gegen das Ende hin darf sie hart, tonlos, vor Aufregung heiser werden. Auch hierüber hat Rötscher treffliche Bemerkungen gemacht.

Die virtuose Darstellung dieser einen Rolle wird aber den Kenner Shakespeare's niemals allein befriedigen können. Die vorzüglichen und der höchsten Wirkung fähigen, meist sehr schwierigen Rollen einer Elisabeth, Anna, Margaretha, Herzogin York, eines Buckingham, Clarence, Hastings, Stanley, Richmond u. s. w. bedürfen ebenfalls ganz vorzüglicher Repräsentanten, die dann in ihrem Ensemble das natürliche Gegengewicht gegen die Richard-Rolle bieten.

Freilich ist hierbei vor Allem erforderlich, dass die Bühnenbearbeitung des Stücks die Möglichkeit gewähre, jene Rollen überhaupt zur Geltung zu bringen. Hierin gerade liegt aber ein solcher Uebelstand der deutschen Schaubühne, dass man Dingelstedt's beissende Bemerkungen hierüber vollständig gerechtfertigt finden muss. Und leider geben die grössten Bühnen Deutschlands, z. B. Berlin und Wien, in dieser Beziehung fast zu dem meisten Tadel Anlass.

Die Bearbeitung und Einrichtung Shakespeare's für die Bühne ist allerdings eine Aufgabe, von deren Schwierigkeit der Fernstehende kaum einen Begriff hat. Die meisten Shakespeare-Gelehrten alter und neuer Zeit sind zwar mit diesem Thema rasch fertig, indem sie als einzige Regel hinstellen, die Aptirung Shakespeare's für die Bühne dürfe nur in Kürzungen bestehen. Allein mit diesem einfachen Recept kommt man nicht weit, ohne festzusitzen. Ich

---

der Redner ruft hier aus: *This* (Richard) *is the very noble prince, the speciall patrone of knightlie prowesse, which as well in all princelie behauior, as in the lineaments and favor of his visage, representeth the verie face of the noble duke of Yorke his father: this is the fathers owne figure, this his owne countenance, the verie print of his visage, the sure undoubted image, the plaine expresse likenesse of the noble duke, whose rememberance can neuer die while he liueth.*

verweise in dieser Beziehung auf die meisterhafte Abhandlung Dingelstedt's: „Die Reproduction der Shakespeare'schen Historien" im ersten Band seiner schon erwähnten neuen Bühnenausgabe, die zugleich eine höchst interessante Geschichte der Bestrebungen, Shakespeare für die Bühne einzurichten, enthält. Derselbe Gegenstand ist neuerdings auch von Fr. v. Bodenstedt im 2. Band des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Literatur und ebendaselbst auch von Otto Devrient besprochen, wenn auch von beiden nur gelegentlich und in aphoristischer Weise.

Versuchen wir die Aufgabe in ihren Ausgangs- und Zielpunkten systematisch zu zergliedern, so möchten zunächst folgende Gesichtspunkte als die leitenden für eine deutsche Bühnenbearbeitung und Scenirung Shakespeare's (die Rücksicht auf beides ist unzertrennlich) anzusehen sein. Dass überhaupt gekürzt und geändert werden muss, betrachte ich dabei als selbstverständliche Voraussetzung; es handelt sich nur um die Principien, wornach zu verfahren ist, um die Grenzen, die inne zu halten sind.

A. Rücksichten auf äusserlich veränderte Verhältnisse.

1) Das Verhältniss der heutigen Bühne mit ihrem Scenen- und Decorationswechsel und ihren fest bestimmten Scenen- und Aktschlüssen zur alten englischen Bühne, die dies Alles nicht kannte, macht zunächst Aenderungen der eingreifendsten Natur nothwendig.[1]) Zunächst muss die Ueberzahl der einen Decorationswechsel bedingenden Scenen bei Shakespeare durch Auslassungen, Zusammenziehungen oder Verlegungen des Schauplatzes auf ein möglichst geringes Maass eingeschränkt werden. Dann aber kann überhaupt die moderne Scenerie nicht etwa wie ein Mantel um den alten, darauf gar nicht berechneten Text geworfen, sondern ihre unabweislichen Ansprüche müssen respectirt, sie muss in organische Verbindung mit dem Inhalt gesetzt, Inhalt und frühere Anordnung der Scene deshalb oft ganz umgeändert werden, wenn die angeregte Illusion das Verständniss und den Genuss nicht mehr stören, als fördern sollen.

Man mache nur einmal den oberflächlichen Versuch, den Dichter von diesem Einen Gesichtspunkt aus der modernen Bühne zu adaptiren (bei einzelnen Stücken Shakespeare's tritt diese Schwie-

---

[1]) Siehe hierüber, ausser Dingelstedt's, auch Freytag's treffliche Bemerkungen in seiner „Technik des Dramas" S. 166 ff.

rigkeit allerdings weniger hervor), und man wird einen Begriff bekommen, wie difficil diese Arbeit ist, wie tief dabei in den Urtext eingeschnitten, wie Vieles weggelassen, die Weglassung wieder durch neue Zuthat ergänzt, Dialog in Erzählung umgewandelt, kurz wie wesentlich die äussere Form verändert werden muss.

2) Die Rücksicht auf die Zeit, welche der heutige Zuschauer nach unseren modernen Lebensgewohnheiten der Bühne widmen kann, ist ebenfalls eine unabweisbare zu nennen, so sehr sich die Pietät für den Dichter dagegen sträuben mag, dies anzuerkennen. Wir haben die Dauerhaftigkeit der alten Griechen nicht mehr, die hintereinander in zehnstündigem Spiel drei Tragödien und ein Satyrspiel verdauten. Gelegentliche Festvorstellungen mögen es heute noch gestatten, Shakespeare's Stücke in vollem Umfang vorzuführen (falls dies überhaupt wünschenswerth wäre); die gewöhnliche Theaterpraxis schwerlich. Freytag giebt 3 Stunden, in denen 2000 Verse recitirt werden können, als die regelmässige Länge eines modernen Bühnenstücks an; nun hat aber z. B. Hamlet 3715, Richard III. 3603 (wovon Richard allein 1128 zu sprechen hat), Lear 3255 Verse. Macbeth mit 2116 Versen wäre hiernach fast das einzige Shakespeare'sche Stück, welches aus blosser Rücksicht auf die Zeit unverkürzt bleiben könnte; Richard III. z. B. müsste nach Freytag um etwa $^2/_5$ gekürzt werden, d. h. von 5 Zeilen müssten durchschnittlich 2 wegfallen. Die Dingelstedt'sche Bearbeitung Richards hat etwa 2500 Verse; weiter brauchten, meiner Ansicht nach, die Kürzungen Shakespeare's überhaupt nicht zu gehen. Selbstverständlich kann diese Rücksicht auf die Zeit bei der Bearbeitung niemals mechanisch unvermittelt zur Anwendung kommen; wo zu kürzen, was wegzulassen, dies muss stets durch scenische, ethische oder ästhetische Motive in sich selbst gerechtfertigt werden und die Rücksicht auf die ursprüngliche Länge des Stücks, im Verhältniss zu dem Umfang, den es erhalten soll, hat dabei nur als Coefficient mitzuwirken.[1]) Uebrigens ist diese Frage

---

[1]) Dem Princip nach bin ich mit dieser Rücksichtnahme auf die Zeitdauer der Vorstellungen im Widerspruch mit dem geistreichen Dramaturgen Fr. v. Bodenstedt (siehe dessen Abhandlung über die Shakespeare-Aufführungen in München im II. Band des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft). Dieser Widerspruch hat jedoch nicht ganz die praktische Tragweite, als es scheinen möchte; denn die übrigen auch von Bodenstedt anerkannten Rechtfertigungsgründe für das Streichen und Kürzen werden die meisten Shakespeare'schen Stücke von selbst schon auf ein, unseren Gewohnheiten entsprechenderes Maass reduciren.

keineswegs eine specifisch shakespearische; Schiller's und Göthe's Dramen müssen, wie dies bereits von Elze im 2. Band des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (S. 109) hervorgehoben ward, gerade so gut und theilweise (z. B. Don Carlos) noch stärker gekürzt werden als Shakespeare.

Die Rücksichtnahme auf Verminderung der Spielerzahl führe ich hier nicht als eine besondere Kategorie auf, da sie theils localer Natur ist (also z. B. nur für kleine Theater hervortritt), theils der Ausfall mancher Nebenrollen von selbst durch die übrigen hier als leitend hervorgehobenen Rücksichten herbeigeführt wird. Nur vor dem Zusammenschmelzen mehrerer Rollen in eine möchte ich grundsätzlich warnen, insofern es sich nicht etwa lediglich um ganz unbedeutende Repräsentations- oder Nebenrollen ohne ausgeprägte Charakteristik handelt.[1]) Kann eine mittlere oder kleine Bühne nicht alle Rollen besetzen, so ist es viel eher zulässig, zwei Nebenrollen durch dieselbe Person spielen zu lassen, wie das auch zu Shakespeare's Zeiten geschah.

B. Rücksichten auf die veränderte Zuhörerschaft.

1) Die Rücksicht auf das Verständniss, auf eine klare und zugleich rasche Auffassung durch unsere heutige Zuhörerschaft bedingt Aenderungen, Streichungen oder Zusätze, die geradezu unerlässlich sind; es bildet dies eine der schwierigsten Aufgaben für den Bearbeiter. Dabei sind zwei Gesichtspunkte im Auge zu behalten, nämlich die des materiellen und formellen Verständnisses.

a. Diese erstere Rücksichtnahme auf das materielle Verständniss kommt ganz insbesondere bei den Historien zur Sprache, wo das Shakespeare'sche Publikum den darin geschilderten Begebnissen noch so nahe stand, dass die blosse Erwähnung von Ereignissen oder Personen genügte, um deren Bedeutung oder Charakteristik klar zu machen und den Zusammenhang oder die mangelnde Motivirung auch da nicht vermissen zu lassen, wo wir heute (denn ein Parterre von Shakespeare-Gelehrten darf nicht unterstellt werden) die wesentlichsten Lücken sehen. Wenn z. B. in Richard III. der Frau Shore und ihres Einflusses mehrfach erwähnt wird, so kannte das

---

[1]) Vollkommen unzulässig halte ich es z. B., wenn, in der Karlsruher Bearbeitung des Hamlet, die Rosenkranz- und Osrick-Rollen in eine verschmolzen werden, wo doch der Dichter die durchgreifendsten Gegensätze in Haltung und Charakter beider Persönlichkeiten gezeichnet hat.

damalige Publikum Geschichte und Bedeutung dieser „lustigsten Maitresse“ Eduard's IV.; für unser Publikum müssen die betreffenden Stellen ausgelassen oder verallgemeinert, oder durch Zusätze verständlich gemacht werden. So wird unserm Publikum in Richard II. die geheime Absicht Heinrich Hereford's bei seinen Anklagen gegen Norfolk aufzuklären sein, wenn nicht die Hauptwirkung des ersten Aktes verloren gehen soll. Dies involvirt allerdings die kitzliche Frage, wie weit die hier besprochene Rücksicht gehen soll, um überhaupt mangelnde Motivirung zu ersetzen. Ich halte dies principiell für zulässig, mit der Einschränkung jedoch, dass überhaupt nur die Rücksicht auf verloren gegangenes Verständniss, oder Verständniss überhaupt, Zusätze statthaft macht. Von den Zusätzen zur Wiederherstellung des Zusammenhanges bei ausgefallenen Stellen oder Scenen ist hier natürlich nicht die Rede, da sie selbstverständlich sind. Als ein natürliches Correlat der Zusätze, um wichtige Stellen verständlich zu machen, erscheint das Auslassen solcher Stellen, die nur von ganz vorübergehendem Interesse für den englischen Zuhörer jener Zeiten waren, z. B. locale Anspielungen u. dgl. Hier lohnt es der Mühe nicht, durch Zusätze erst zum Verständniss zu führen.

b. Die Rücksicht auf das Verständniss hat aber nicht bloss ihre materielle, sondern auch ihre formale Seite. Die Sprache, in der Shakespeare seine Gedanken und oft gerade die schönsten Gedanken ausdrückt, ist häufig so knapp, dass eine von Rücksichten auf philologische Treue dictirte Uebersetzung richtig, ja auch poetisch schön sein kann und doch für die Bühne, deren Sprache leicht und rasch verstanden sein will, durchaus nicht passt. Ein unbedingtes Festhalten an dem Text unserer, wenn auch noch so gediegenen Uebersetzungswerke, insbesondere an Schlegel, ist daher nicht zu empfehlen, vielmehr werden häufig aus sachlichen oder auch euphonischen Rücksichten Abweichungen oder Umschreibungen, selbst Zusätze nothwendig sein, um ein rasches Verständniss des Gesprochenen zu erleichtern. Die Orthodoxie der Text-Kritiker, die falschverstandene Pietät gegen das Original, sind hier überhaupt nicht am Platz. Nur bei solchen berühmten Stellen, die bereits zum Volkseigenthum geworden sind, vermeide man Abänderungen; hier ist bei allen Gebildeten die genaue Bekanntschaft mit dem Sinn der Worte bereits vorauszusetzen.

2) Die Rücksicht auf das verfeinerte ethische und ästhetische Gefühl unserer Zeit macht endlich bei vielen Stücken tiefgehende Eingriffe in den Urtext Shakespeare's nothwen-

dig. Die niedere Bildung und Sitte seiner Zeit, der Umstand, dass die Frauenrollen von Knaben gegeben wurden, und dass ehrbare Frauen das Theater seltener und alsdann maskirt oder verschleiert besuchten, haben viele von Shakespeare's Dramen, namentlich die Lustspiele, mit Zoten und Zweideutigkeiten verunreinigt, welche dem berechtigten Sittlichkeitsgefühl unserer Zeit widerstreben und unbedingt in einer Bühnenausgabe auszumerzen sind. In Bezug hierauf theile ich vollständig Rümelin's Ansichten (S. 48). Nur hüte man sich in dieser Beziehung vor Prüderie, indem bei Shakespeare dicht an der Grenze des Unanständigen so viel Originalität und natürliche Schönheit lagert, dass ein kränkelndes Sittlichkeitsgefühl, welches die Spreu nicht vom Weizen zu sondern weiss, viel Unheil anrichten würde.

Shakespeare geht ferner, insbesondere in seinen Jugendarbeiten, in Schimpfworten, starken Ausdrücken und Vorführung anstössiger oder grausamer Handlungen weiter, als unser Gefühl verträgt. Hier ist ebenfalls, jedoch ohne übertriebene Empfindelei, Vieles zu mildern oder ganz zu streichen, namentlich bei den Frauenrollen. Man wird z. B. Anna heute nicht mehr nach Richard spucken lassen; auch die häufigen Drohungen der Frauen mit der Waffe ihrer Nägel u. dgl. werden einzuschränken, manche Auftritte hinter die Coulissen zu verlegen sein, die bei Shakespeare auf offener Scene spielten.

Wo möglich sollen überhaupt in der Bearbeitung für unsere Bühne die sensiblern Nerven des heutigen Zuschauers nicht stärker angegriffen werden, als dies ursprünglich bei Shakespeare's Zuhörern der Fall war. Gleichen Eindruck auf die heutigen Zuhörer hervorzubringen, wie Shakespeare auf seine Zuhörer hervorbrachte, dies würde überhaupt die ideelle Lösung der vorliegenden Aufgabe sein.

Die veränderten Ansichten in Bezug auf Schönheit der Form und Dialektik werden schliesslich Veranlassung geben, vorzugsweise die Stellen wegzulassen oder zu kürzen, die, ohne für Handlung oder Charakteristik wesentlich zu sein, sich in Formen oder Ausdrücken bewegen, die dem heutigen Geschmack zuwider sind, z. B. allzu langathmige Monologe, pathetische Expectorationen, Betheuerungen, Herausforderungen, veraltete oder gesuchte Tropen, Wortspiele, die nur um ihrer selbst willen da sind, oder durch die Uebertragung in unsere Sprache um ihre Pointen kamen, Antithesen und Schlagverse, kindliche Beschreibungen heroischer Vorgänge u. s. w. Immer behalte man aber im Auge, dass die Anstössigkeit der Form nie für sich allein zu Weglassungen berechtigt,

insofern der Inhalt nicht gleichzeitig als überflüssig oder störend erscheint. Auch kann es sich immer hier nur um Einzelheiten, nicht um Verwischung des Colorits und der specifischen Eigenthümlichkeiten unseres Dichters handeln. Insbesondere muss man aus Shakespeare's markigen Gestalten keine modernen Menschen machen wollen.

Diese blosse Andeutung der wesentlichsten Punkte, welche bei einer Bühnenbearbeitung Shakespeare's im Auge zu behalten sind, werden genügen, deren ungeheure Schwierigkeiten darzuthun, insbesondere da die einzelnen Rücksichten nicht etwa successive oder getrennt applicirt werden können, sondern sich wechselseitig ergänzen, also zusammenwirken müssen. Auch sieht man hieraus, wie es mit dem einfachen Kürzungsrecept nichts ist,[1]) wie tiefgehende Abänderungen, Ergänzungen, ja Zusätze unumgänglich nöthig sind, freilich bei einem Stück mehr, beim andern weniger. Nur vor zwei Ausschreitungen hüte man sich principiell: einmal vor selbstständigen, nicht zur Ausfüllung von Kürzungen oder zum Verständniss unumgänglich nothwendigen eigenen Zusätzen und zum andern vor Verschönerungen Shakespeare's, welche die eigenen poetischen Anschauungen oder Motive des Bearbeiters dem Dichter unterschieben. Man muss nicht „mit den Pfennigen aus seinem Bettelsacke den Millionär unterstützen wollen", sagt Eduard Devrient treffend. Die Versuchung zu solchen Verbesserungen, wo Shakespeare offenkundig gegen Logik oder Aesthetik gesündigt hat, mag noch so gross sein, so hat sich der Bearbeiter doch hiervon principiell fern zu halten; das eigentliche Wesen seiner Dichtung muss in den Licht- wie in den Schattenseiten treu wiedergegeben werden. Es bedarf übrigens der Bemerkung nicht, wie verschieden sich die Bühnenbearbeitungen der einzelnen Dramen Shakespeare's zum Urtext stellen werden, wenn man sie principiell ganz gleicher Behandlung unterwirft; das eine Stück wird fast unverändert und unverkürzt bleiben

---

[1]) Auch Dr. Eduard Devrient in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst Bd. II, S. 379 proclamirt dies Princip, hat es jedoch in der Praxis in seinen höchst verdienstlichen Bearbeitungen von 17 Stücken für das Karlsruher Hoftheater nicht zur stricten Geltung zu bringen gesucht. Ich habe leider bisher nur wenige Stücke Devrient'scher Bearbeitung aufführen sehen; die des Coriolan gehört jedenfalls zu den besten Aptirungen Shakespeare'scher Stücke für die deutsche Bühne; sogar Dingelstedt in Weimar führt dies Drama nach Devrient auf.

(z. B. Macbeth), während andere (z. B. Heinrich VI.) fast durchgehends umgestaltet werden müssen.

Man sieht hiernach, wie die Herstellung einer vollendeten Bühnenbearbeitung Shakespeare's vielleicht gleich grosse Ansprüche an die Kenntnisse und Talente eines Schriftstellers macht, als die selbstständige Schöpfung dramatischer Dichtungen. Denn sie erfordert nicht bloss alle Eigenschaften des dramatischen Dichters, sondern ausserdem genaues Studium und intuitives Verständniss Shakespeare's, sowie die genaueste Kenntniss der Technik unserer heutigen Bühne und unserer Bühnenzustände überhaupt. Und mit diesen Kenntnissen allein ist es noch nicht gethan; es muss eine specielle Begabung für solche Arbeiten hinzutreten, die sich der Behandlung nach der Schablone vollständig entziehen. Wer aber diese Kenntnisse und diese Begabung besitzt, der soll nur kühn an Shakespeare herantreten und sich nicht zu sehr geniren, darin aufzuräumen. Drei Jahrhunderte sind entfremdend für genaue Bekanntschaft und richtige Würdigung. In dem Maasse, in welchem der heutige Mensch in Bildung und Gesittung dem Engländer des sechzehnten Jahrhunderts vorausgeschritten ist, in demselben Maasse macht sich die Nothwendigkeit veränderter Formen geltend, um uns gleichen Genuss, gleiche Einsicht in seine Schönheit zu gewähren, wie das Original seiner Zeit gewährte. Daraus folgt auch, wie es keine, von der Zeit unabhängigen, absolut guten oder schlechten Bearbeitungen älterer Werke giebt. Wer will Garrick, wer Schröder tadeln, dass sie Shakespeare in Einzelheiten Gewalt anthaten, dass sie, um nur ihrer Zeit diejenigen Schönheiten zeigen zu können, die sie begriff, den Theil derselben opferten, den sie nicht begriff? War es nicht besser, dass sie Lear und Hamlet am Leben liessen, anstatt auf Vorführung Shakespeare's überhaupt zu verzichten? Denn das Schauspiel, also wie viel mehr eine Bearbeitung älterer Stücke, ist nicht für einzelne Gelehrte, sondern für den jeweiligen intellectuellen und ästhetischen Bildungsgrad des Volks und des Jahrhunderts zu berechnen. Als Schröder 1777 in Hamburg, seiner eigenen Neigung entsprechend, den Othello nur gekürzt, sonst ziemlich unverändert zur Aufführung brachte, als die Damen bei Desdemona's Ermordung massenweise ohnmächtig wurden und das Haus bei der Wiederholung leer blieb, wäre es da besser gewesen, die gewaltige Tragödie bei Seite zu werfen, oder, wie Schröder that, von der dritten Vorstellung ab den Betrug des Jago vor der Katastrophe entdecken, Desdemona und den Mohren am Leben zu lassen? Ueberhaupt unterschätze man die Thatsache

nicht, dass die Cibber, Garrick, Schröder, Dingelstedt, kurz die, welche am kühnsten in Shakespeare einschnitten, gleichzeitig aber auch ihre Bühne und ihr Publikum kannten und, Cibber etwa ausgenommen, intuitives Verständniss für Shakespeare hatten, thatsächlich die grössten Erfolge erreichten und die Theilnahme für den Dichter ausserordentlich steigerten, während der Romantiker Tieck und seine Jünger, hauptsächlich weil sie ihn aus übergrosser Pietät möglichst unverändert aufführen wollten, gar nichts erreicht (allerdings wirkten hierbei auch noch andere Umstände mit), ja der Ausbreitung Shakespeare's auf der deutschen Bühne eher geschadet haben. Dass Göthe ebenfalls, weder in Bearbeitung noch Vorführung Shakespeare'scher Stücke etwas Entscheidendes zu leisten vermochte, lag in der poetisch-rhetorischen Richtung der damaligen Weimar'schen Schule, welcher Shakespeare's derbe Sprache und Charakteristik nicht zusagten. Auch Immermann erreichte aus gleichem Grunde keine Erfolge und wandte sich von Shakespeare ab. Im Uebrigen haben Heufeld, Stephanie, Grossmann, Broemel, Engel, Schink, Weisse und Gotter bewiesen, dass Shakespeare nur von kundiger Hand viel vertragen kann, dass der Unkundige aber durch verkehrtes Eingreifen gar leicht die Schönheiten und die Originalität unseres Dichters vollständig zerstören und ihn dem gebildeten Geschmack noch weit ungeniessbarer machen kann, als der unveränderte Urtext für unsere heutige Zeit sein würde.

Glücklicherweise ist unsere Zeit in dem Studium Shakespeare's und in ihrer literarisch-ästhetischen Bildung überhaupt so weit fortgeschritten, dass sich der neuere Bearbeiter nicht mehr vor solche peinliche Alternativen gestellt sieht, wie noch vor 80 Jahren Schröder im Othello. Glücklicherweise finden wir gegenwärtig in Dingelstedt und Eduard Devrient, deren Anstrengungen sich nun auch der geistreiche Shakespeare-Kenner Fr. v. Bodenstedt in Meiningen zugesellen wird, die Vereinigung von Schriftsteller, Shakespeare-Kenner und Bühnenleiter, die allein befähigt, eine solche Aufgabe zu lösen; möge ihr Vorbild bald weitere Nacheiferung finden, mögen die jetzigen, meist jämmerlichen Bearbeitungen von der Bühne verschwinden, dann kann in der That Shakespeare für unsere Generation neu geboren werden.

Im Ganzen trägt Dingelstedt vielfach dem theatralischen Effect zu weitgehende Rechnung und geht bezüglich selbsteigner Zusätze und freier Behandlung des Textes, wie der Schlegel'schen Uebersetzung, über die oben angedeuteten Grenzen oft weit hinaus; dies tritt insbesondere in den Dramen Heinrich IV. 2. Theil und Hein-

rich V. hervor,[1]) während Heinrich VI. allerdings ohne so tief eingreifende Umgestaltung überhaupt nicht für die moderne Bühne herzurichten war. In den übrigen Historien fallen diese Einwände meistens weg. In Richard III. insbesondere entfernt er sich, von Einzelheiten (z. B. in der Elisabeth-Scene) abgesehen, nicht weiter als nothwendig und zulässig vom Original und ist dies überhaupt eine Bearbeitung, die im Ganzen wirklich mustergültig genannt und als Vorbild für alle derartigen Arbeiten hingestellt werden kann; sie ragt hoch über Alles hervor, was in Deutschland bis dahin von Dichtern und Regisseuren an diesem Werke gesündigt wurde. Wenn in früheren Bearbeitungen, anstatt das Uebergewicht Richard's zu dämpfen, das Stück erst recht zu einer Paraderolle für denselben zusammengestrichen ward, neben welcher höchstens noch Anna in der Werbe-Scene zur Geltung kam, so lässt Dingelstedt die anderen höchst interessanten Charaktere und Neben-Scenen des Stücks zu voller Geltung gelangen, so insbesondere auch die Elisabeth, die bisher als blosse Repräsentationsrolle jeder beliebigen Anstandsdame anvertraut wurde, ferner die reizenden Scenen mit den Kindern des Clarence und den beiden jungen Prinzen, die Volks-Scene nach Eduard's Tod u. s. w. Wie keiner vor ihm hat es überhaupt Dingelstedt gefühlt, dass in so schwarzen Gemälden die wenigen Lichtpunkte nicht gänzlich ausgelöscht, sondern umgekehrt um so mehr hervorgehoben werden müssen.

Wenn Charles Kean seine Beibehaltung von Cibber's Richard III. mit der besonderen Schwierigkeit entschuldigt, die eine Bühnenbearbeitung gerade dieses Stücks verursache, so gebe ich ihm im Allgemeinen nicht Recht; in dieser Beziehung bietet das Stück sogar weniger Schwierigkeiten als viele andere von Shakespeare. Desto schwieriger ist aber vielfach die Scenirung, insbesondere des fünften Aktes, an welcher bisher noch alle Bühnenkünstler gescheitert sind, das „Kreuz aller Regisseure", wie Dingelstedt sagt. Während die englische Bühne seit Cibber, also seit fast zwei Jahrhunderten, sich es sehr bequem macht, und in der Zelt-Scene Richmond ganz weglässt, die Geister bloss an Richard adressirt, überbietet man sich in Deutschland in geschmackloser Einrichtung dieser Scene.

Wenn man z. B. auf unseren grossen Hoftheatern auf dem Schlachtfeld von Bosworth, in unmittelbarer Anwendung moderner Scenerie auf den Text des Originals, die beiden Heerlager durch

[1]) Diese beiden Dramen sind noch nicht gedruckt; ich kenne sie aus den Weimar'schen Aufführungen.

ein, oft bis zu den Lampen vorgeschobenes gebirgsartiges Versatzstück getrennt sieht, in dessen transparenter Stirnfläche die Geister ihr Wesen treiben, während in den, zwischen dem Versatzstück und den Coulissen übrigbleibenden schmalen hohlwegähnlichen Gassen zwei Kinderzeltchen aufgeschlagen sind, vor deren einem Richard sich unter freiem Himmel auf einer Chaise-longue herumwälzt, — dann möchte man in der That den primitiven Zustand des Shakespeare-Theaters zurückwünschen, welches doch die scenische Illusion gar nicht anregte, ihr also auch nicht so mit der Faust in's Gesicht schlug. Dingelstedt hat die hier fast unlösbar scheinende Schwierigkeit ohne jede Gewalt am Original durch einen der genialsten Coups gelöst, welche unsere moderne Bühnentechnik aufzuweisen hat. Er hat nämlich Richmond in die Vision Richard's hineingezogen. Richard liegt im Vordergrund der Bühne in seinem Zelt; zugleich mit den Geistererscheinungen wird im Hintergrunde Richmond sichtbar, in seinem geöffneten Zelte schlafend, und die Geister können nun abwechselnd zu beiden sprechen, wie im Original. Sanfte Musik, deren Anwendung auch Shakespeare nicht verschmähte, begleitet die Vision. So ist vollständige Treue mit der höchst möglichen Illusion vereinigt und eine grandiose Wirkung erzielt, während bisher umgekehrt die Wirkung der grossartigen Scene in der Lächerlichkeit der Scenirung unterging.

Die Bearbeitung allein thut es freilich nicht; auf die Besetzung aller, auch der kleinsten Rollen und namentlich auf das Ensemble muss ebenfalls diejenige Rücksicht genommen werden, welche die Weimar'schen Vorstellungen vor Allem auszeichnen, was die deutsche Bühne bisher im Shakespeare'schen Drama geleistet hat. Auch die Volks- und Schlachten-Scenen hat Dingelstedt, durch geschickte Verwendung der Comparserie, zu den bedeutendsten Factoren der Bühnenwirkung zu erheben gewusst, während sie auf den meisten Bühnen nur störend, oft lächerlich wirken.

Ich kann mich der Hoffnung nicht entschlagen, dass, von Dingelstedt's,[1]) Devrient's und Bodenstedt's Anstrengungen ausgehend,

---

[1]) Diese Zeilen waren bereits niedergeschrieben, als ich den Abgang Dingelstedt's vom Weimar'schen Hoftheater und seinen Uebergang zur Direction der Wiener Oper erfuhr. Es wäre ein grosser Verlust für die deutsche Bühne und insbesondere für den deutschen Shakespeare-Cultus, wenn dieses eminente Talent dauernd dem Wirken entfremdet bleiben sollte, wofür ihm (von vereinzelten Ausschreitungen abgesehen) die tiefste Kenntniss und die genialste Begabung innewohnt. — Sein Nachfolger in Weimar, Baron

die deutsche Bühne den britischen Dichter noch einmal in seiner, von dem Staub dreier Jahrhunderte gereinigten, unverhüllten Schönheit dem erstaunten Volke vorführen wird; die kleineren Hoftheater haben dann das Verdienst, den grossen hierin mit glänzendem Beispiel vorangegangen zu sein. Und wenn meine, nicht von blinder Verehrung, sondern von tiefster Ueberzeugung eingegebenen Bemerkungen über die Charaktere und die Handlung dieses wundervollen Stückes auch nur dazu beitragen möchten, den Eindruck einer einzelnen Scene zu erhöhen, so sind sie nicht umsonst geschrieben. Richard III. ist eine der höchsten Leistungen der Dichterheroen aller Länder und Zeiten. Starb Shakespeare früher, sein Name wäre im Volke vergessen worden; seit er den Richard geschrieben, lebt er für alle Zeiten. Mit diesem gewaltigen Werk schied er von seinen Jugendarbeiten; es führte ihn ein in den Tempel der Unsterblichkeit.

A. v. Loën, wird übrigens voraussichtlich die Weimar'sche Bühne, den Intentionen des für Shakespeare begeisterten Herrscherpaares, sowie seinen eignen Neigungen entsprechend, dem Dienste des grossen Dichters erhalten, indem er Kenner und warmer Verehrer desselben ist, wie u. A. sein vortrefflicher Aufsatz im I. Heft der Internationalen Revue „die Shakespeare-Kenntniss im heutigen Frankreich“ beweist. Möge er denn, mit Devrient und Bodenstedt im Bunde, rüstig auf diesem Gebiete weiter arbeiten. — Mit besonderer Spannung sehe ich namentlich Bodenstedt's Bühnenbearbeitungen und Aufführungen Shakespeare'scher Stücke in Meiningen entgegen, indem dessen Grundsätze viel strenger als die Dingelstedt'schen sind; wenn dieser die äusserste Linke repräsentirt, so steht Bodenstedt auf der äussersten Rechten, da er die unverkürzte und unveränderte Aufführung erstrebt. Meine eben entwickelten Grundsätze über die Bühnenbearbeitungen Shakespeare's stehen etwa in der Mitte zwischen den Ansichten beider Dramaturgen.

Zum Sommernachtstraum.

Von

K. Elze.

Von englischer wie von deutscher Seite ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, dass der Sommernachtstraum sich in seinem Charakter den Maskenspielen nähert. Zwar haben die Maskenspiele erst in Ben Jonson's Händen (nach 1600) eine ausgeprägte Form erhalten, und wir besitzen wenig Anhaltpunkte, um uns ein ausgeführtes Bild von ihrer frühern Gestaltung zu machen, allein dies Wenige reicht hin, um uns ein Urtheil über die Aehnlichkeit zwischen ihnen und Shakespeare's reizendstem Lustspiele zu ermöglichen. Wir wissen, dass die Maskenspiele unzweifelhaft aus *„dumb shows“* entstanden sind, welche ihren Schwerpunkt in prächtigen Kostümen und Decorationen, in Musik und Tanz fanden und erst allmählig mit Dialog ausgestattet wurden. Später noch wurde ein *„dumb show“* wenigstens eingelegt, wie beispielsweise in Lylie's Endymion (1591). Aus dem Zwecke der Maskenspiele, Hoffesten, hohen Vermählungen und ähnlichen Festlichkeiten zur Verherrlichung zu dienen, geht schon hervor, dass es sich bei ihnen nicht um die Lösung einer dramatischen Aufgabe handelte; die Durchführung einer Handlung und die Charakteristik blieben stets durchaus nebensächlich, um nicht zu sagen ausgeschlossen. Dagegen liebte man Allegorien und mythologische Stoffe. Man gab, wie Drake sagt, [1]) diesen phantastischen Schaustellungen „höhere Zwecke und bedeutendern Inhalt, und während sie scheinbar nur zum Behufe der Beglückwünschung und Unterhaltung verfasst wurden,

---

[1]) Drake, *Shakespeare and his Times* (Paris, 1838) p. 437.

prägten sie entweder mittelbar eine sittliche Weisheitslehre ein, oder sie erreichten diese Absicht unmittelbarer, indem sie Laster und Tugend personificirten und eine Art ethischen Dramas zur Anschauung brachten.“ Ihren Höhepunkt erreichten die Maskenspiele nicht, wie Warton (II, 35. 138 ff.) will, unter Heinrich VIII., sondern wie bemerkt unter Jakob I. durch Ben Jonson, dessen Maskenspiele von seinem leidenschaftlichen Bewunderer und Apologeten Gifford,[1]) wie von Drake (613 ff.) nicht nur für die Blüte ihrer Gattung, sondern auch für die Blüte der Jonson'schen Dichtungen erklärt werden. Jakob's und B. Jonson's pedantische Gelehrsamkeit begegnete sich in dem Gefallen, welches sie an dieser versificirten Mythologie fanden, während sich für Jakob's Gemahlin hier ein geeignetes Feld für die Entfaltung ihrer Prunkliebe öffnete. Jonson gab dem Maskenspiele namentlich einen regelmässigen Bau und eine bestimmte Gliederung; er schied die eigentliche Maske streng von der Antimaske oder dem Interlude, wie es früher hiess. Die erstere wurde würdevoll und prächtig gehalten, denn in ihr traten die vornehmen Liebhaber (die vorzugsweise sogenannten *Maskers*) auf. Die possenhafte Antimaske[2]) wurde dagegen theils vom Gesinde, theils von eigens gemietheten Schauspielern aufgeführt und von der eigentlichen Maske meist auch durch einen Scenenwechsel getrennt. Sie wurde zum komischen Widerspiel der Maske ausgebildet; in ihr traten allerhand über- oder untermenschliche Wesen auf, welche die Zuschauer durch ihre „*Galliards*“ und „*Corantos*“ ergötzten, während sich die „*Maskers*“ nur an den menuetartigen „*Measures*“ betheiligten. Die Antimaske zerfällt öfter in zwei Halbchöre, wie andererseits auch mehrere Antimasken in einem und demselben Stücke vorkommen.[3]) Jonson, welcher wenig Anlage zu Scherz und Witz besass, sondern zu hochtrabendem und geschraubtem Pathos hinneigte, dachte dem entsprechend ziemlich geringschätzig von den Antimasken; in Neptune's Triumph (Works 640) nennt er sie „*things so heterogene to all device, mere by-works, and at best outlandish nothings.*“

Von einem Einflusse der Jonson'schen Maskenspiele auf den Sommernachtstraum kann natürlich keine Rede sein; eher liesse sich umgekehrt an eine Einwirkung des letztern auf Jonson glauben.

---

[1]) *Memoirs of B. Jonson* vor Jonson's Works (London, 1846) p. 64—68.

[2]) Zusammengezogen aus „*antic-mask*“; nach Jonson in „*The Masque of Augurs*“ (Works p. 632). Vergl. Nares unter Antimasque.

[3]) Z. B. Jonson's „*Masque of Augurs with the Several Antimasques*“.

Wenigstens sind die beiden Haupttheile, Maske und Antimaske, im Sommernachtstraum fast in Jonson'scher Weise ausgebildet. Die Liebes- und Hochzeitsgeschichte des Theseus und der beiden athenischen Jünglinge bildet nach Schlegel's Worten (VI, 234) „gleichsam eine prächtige Einfassung des Gemäldes: Theseus und Hippolyta repräsentiren bloss, aber mit stattlichem Pomp.“ In diesen, der eigentlichen Maske entsprechenden Rahmen ist die Antimaske eingefügt, die ihrerseits in die Halbchöre der Feen (denn auch diese gehören zur Antimaske) und der Rüpel oder Spiessbürger[1]) zerfällt. Freilich hat Shakespeare das Ganze nicht schematisch, sondern mit vollster künstlerischer Freiheit behandelt. Die beiden Theile gehen nicht, wie öfters in den Maskenspielen, innerlich unvermittelt neben einander her, sondern sind auf das kunstvollste in einander verschlungen. Die Antimaske steigt in den Scenen zwischen Oberon und Titania zur vollen poetischen Höhe der Maske hinauf, während die letztere in dem Streite zwischen Hermia und Helena zwar nicht in das komische Gebiet streift, aber doch an strenger Würde nachlässt, und Theseus im fünften Akt zu den Witzen der Clowns herabsteigt. An den ausländischen Charakter der Antimaske, wie ihn Jonson in der angezogenen Stelle hervorhebt, werden wir durch den Bergamasken-Tanz erinnert. Ueberdies fühlt man dem Stücke durchgehends an, dass es gleich den Maskenspielen zunächst für einen Privatkreis bestimmt war. Der Schlussgesang Oberon's:

Now, until the break of day,
Through this house each fairy stray.
. . . .
. . . .
With this field-dew consecrate,
Every fairy take his gait;
And each several chamber bless,
Through this palace, with sweet peace;
And the owner of it blest
Ever shall in safety rest etc.

enthält offenbar den Glückwunsch des Dichters zur Vermählung; die Verse lassen sich anders kaum verstehen.

---

[1]) Auch in Jonson's Love's Welcome (1634) findet sich „*a Dance of Mechanics*“, in dem u. A. Chesil, *the Carver;* Dresser, *the Plumber;* Quarrel, *the Glazier;* und Fret, *the Plaisterer*, figuriren.

Von durchschlagender Bedeutung ist es, dass der Sommernachtstraum wie die Maskenspiele ein durchaus lyrisches, um nicht zu sagen opernartiges Gepräge trägt. Wir finden keine sich mit innerer Nothwendigkeit entwickelnde Handlung. „Die grosse Kunst des Motivirens, sagt Gervinus, seinen eigentlichen Zauberstab, hat hier der Dichter ganz bei Seite gelegt.“ Die Handlung wird vielmehr nur durch äussere Anlässe, vornämlich durch Zauber fortbewegt, und zwar nicht (um mit Dr. Wölffel's Worten fortzufahren) „durch eine einzelne Zufälligkeit, die einheitlich durch die Handlung sich hindurchziehend, etwa wie in der Komödie der Irrungen, den Knoten der Intrigue immer dichter schlingt, bis sie endlich selbst erkannt wird und dadurch die Verwickelung sich einfach löst, sondern von einer Scene zur andern braucht es immer wieder einen neuen Zufall oder Zauber, um die Handlung von der Stelle zu rücken.“[1]) Es ist mit Einem Worte ganz wie in den Maskenspielen Alles mehr Begebenheit und lebendes Bild als Handlung. Dazu stimmt, dass auch die Charakteristik hier wie dort nur wie mit einem leichten Pinsel aufgetragen ist. Dr. Wölffel hat am angeführten Orte in feiner Weise namentlich die Charakterunterschiede zwischen Lysander und Demetrius wie zwischen Hermia und Helena nachgewiesen; er findet zwar, dass die Umrisse der handelnden Figuren sehr bestimmt sind, muss aber doch zugeben, dass „die Linien feiner gezeichnet sind als gewöhnlich“. Nach Ulrici kann „nur der gröbste ästhetische Missverstand hier eine scharfe, detaillirte Charakteristik fordern“; sämmtliche Charaktere sind nach ihm „in einem verschwimmenden Helldunkel“ gehalten.

Schon diese Vergleichungspunkte sprechen hinlänglich für die Richtigkeit einer Bemerkung Halpin's, dass im Sommernachtstraum das Maskenspiel unmerklich in das Lustspiel übergegangen ist.[2]) „Beide,“ sagt er, „gleiten eins ins andere hinüber und lassen sich durch keine Definition mehr unterscheiden, gerade wie die Varietäten einer Species im Thier- oder Pflanzenreiche.“ Allein so unmerklich auch der Uebergang sein mag, so steht doch Shakespeare's Stück hoch über sämmtlichen Maskenspielen, die Jonson'schen nicht ausgeschlossen, und unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von ihnen. Vor Allem springt in die Augen, dass Shakespeare den Gegenstand aus dem

---

[1]) Album des Nürnberger Literarischen Vereins für 1852, S. 114.

[2]) Halpin, *Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream, illustrated by a Comparison with Lylie's Endymion. Published for the Shakespeare-Society*, 1843. p. 98 sq.

Bereiche der gelehrten Dichtung in das der nationalen erhoben und dass er der blossen Gelegenheitspoesie einen unvergänglichen und allgemein anziehenden Inhalt gegeben hat. Wie er die Historien aus chronikenhaften Haupt- und Staatsactionen zu lebensvollen, wahrhaft dramatischen Schauspielen umgestaltet hat, so hat er mit Einem Worte im Sommernachtstraum das Maskenspiel zur höchsten Kunstform ausgebildet, wie denn seine Grösse überhaupt darin besteht, dass er die vorhandenen dramatischen Gattungen auf den Gipfel der Vollendung geführt hat. Der Unterschied zwischen der gelehrten und nationalen Poesie kann nirgends deutlicher hervortreten, als bei einer Vergleichung des Sommernachtstraums mit einem Jonson'schen Maskenspiele. Auch Ben Jonson hat den Oberon zur Hauptfigur eines Maskenspiels gemacht. [1]) Aber welch ein Abstand! Hier sind fast alle Figuren, alle Bilder und Anspielungen ausschliessliches Besitzthum der Gelehrten, und vermögen im Bewusstsein des Volkes weder Verständniss noch Anklang zu finden. Gleich in der ersten Zeile werden zwei virgilische Satyre, Chromis und Mnasil, herbeigerufen, welche selbst für Shakespeare's bestes Publikum gewiss böhmische Dörfer waren und von den Gründlingen hinausgetrommelt zu werden verdienten. Jonson hat es daher nöthig gefunden, seine Maskenspiele reichlich mit Anmerkungen auszustatten, deren Gründlichkeit einem deutschen Philologen zur Ehre gereichen würde, während aus Shakespeare's Feder nie eine Anmerkung geflossen ist. Shakespeare hat im Sommernachtstraum den dem Maskenspiele eigenthümlichen mythologischen Hintergrund und die Fabelwelt der Geister keineswegs verwischt, aber er hat Sorge getragen, Alles in gemeinfasslicher und fesselnder Weise zu behandeln. Die Scene ist nach Athen verlegt, und die Geister kommen aus dem Wunderlande Indien. Nach Athen wurde aber Shakespeare's Theaterpublikum öfter versetzt; so u. A. in der älteren Zähmung einer Widerspenstigen (zuerst 1594 gedruckt). Theseus und die Amazonenkönigin waren von Chaucer's Knight's Tale her den Engländern wohl bekannt. Am entschiedensten zeigt sich Shakespeare's ächt nationale Auffassungsweise bei der Antimaske; ihre Clowns sind keine Sylvane, Faune oder Cyklopen, sondern englische Handwerksgenossen, wie sie der Dichter in Stratford und

---

[1]) *Oberon, the Fairy Prince, a Masque of Prince Henry's.* Nach P. Cunningham, *Extracts from the Accounts of the Revels at Court. Printed for the Shakespeare-Society* (1842) p. IX. wurde dieser Oberon zu Neujahr 1610 aufgeführt.

London kennen gelernt hatte, und wie sie in Coventry die *„Ludos Coventriae“* tragirten. Die Geister der Antimaske sind nicht der antiken Fabelwelt entnommen, sondern es sind die Geschöpfe des mittelalterlichen Volksglaubens, mit denen die Engländer auf mehr oder minder vertrautem Fusse lebten. Oberon *„the dwarfe king of fayryes“* ist bekanntlich der Alberich unseres Heldenbuches. Aus diesem ging er in den *Huon de Bordeaux* über, welchen Lord Berners gegen 1588 ins Englische übersetzte. Noch bekannter wurde er durch Robert Greene's Schauspiel *„The Scottish Historie of James IV., slaine at Flodden. Entermixed with a pleasant Comedie presented by Oboram, King of Fayeries,“* welches zwar erst 1598 im Druck erschien, aber jedenfalls vor 1590 geschrieben und aufgeführt wurde, da Greene bereits 1592 starb. Oberon's Gemahlin Titania ist Diana. Puck oder Robin Goodfellow war eine allbekannte, durchaus volksthümliche Figur. Nach den von Collier neu herausgegebenen *„Mad Pranks and Merry Jests of Robin Goodfellow“* (1628, doch höchst wahrscheinlich in früheren Ausgaben vorhanden) war Robin ein Sohn Oberon's und einer *„proper young wench“*. Auch die von den Rüpeln dargestellte Geschichte von Pyramus und Thisbe war seit Chaucer's *„Legende of Thisbe of Babylon“* bekannt und vielfach verbreitet.[1]) Im J. 1562—63 wurde ein Buch *„Perymus and Thesbye“* in die Verzeichnisse der Buchhändlergilde eingetragen. Wenige Jahre später (1567) erschien die öfter aufgelegte Uebersetzung der Metamorphosen von Golding, welcher Shakespeare augenscheinlich gefolgt ist. Eine andere Uebersetzung der tragischen Liebesgeschichte ist in der *„Gorgious Gallery of Gallant Inventions“* (1578) enthalten. *„A new sonet of Pyramus and Thisbie“* steht in *„The Handefull of Pleasant Delites“* (1584), und *„a louely Poem of Pyramus and Thisbe“* ist R. Greene's *„Historie of Arbasto, King of Denmarke“* (1626) beigegeben. Das letztere hatte jedoch nach Dyce nicht Greene, sondern Dunstan Gale zum Verfasser.[2]) Alle diese Einzelnheiten sind von Bedeutung, weil sie uns einen Einblick in die Kunst gewähren, mit welcher Shakespeare die Mythologie volksthümlich zu behandeln und das pedantische Maskenspiel zu einem nationalen Kunstwerke umzugestalten verstand.

Wenn hiernach kein Zweifel über die Verwandtschaft des Sommernachtstraumes mit den Maskenspielen bestehen kann, so

---

[1]) Siehe *Shakespeare's Works ed. by Staunton* I, 381.

[2]) *The Dramatic and Poetical Works of R. Greene and G. Peele ed. by A. Dyce* (London 1861) p. 81.

tritt die Frage an uns heran, für welchen Gönner und zu welcher Festlichkeit derselbe geschrieben sein möge. Namentlich von Tieck, welchem Ulrici und Dr. Wölffel beizustimmen geneigt sind, wie von Gerald Massey [1]) ist es fast als selbstverständlich angenommen worden, dass das Stück zu Southampton's Vermählung gedichtet worden sei. Allein dieser Annahme stehen Hindernisse im Wege, welche nur durch die künstlichsten und gewagtesten Auskunftsmittel beseitigt werden können. Zuvörderst wird der Sommernachtstraum in Meres' *Palladis Tamia* erwähnt, welches Buch nach Halliwell *(Introduction 10) „early in the year 1598“* erschien. Southampton's Hochzeit hingegen fand erst gegen Ende dieses Jahres, wahrscheinlich im November, statt (Massey 66). Um diesen Widerspruch zu lösen, nimmt Massey an, dass das Stück einige Jahre früher verfasst sei, zu einer Zeit, als man glaubte, dass die Königin ihre Einwilligung zu Southampton's Verheirathung ertheilen würde; er vermuthet, es sei im J. 1595 gewesen. Er glaubt ferner, dass der Sommernachtstraum im Januar 1598 vor dem Staatssecretär Cecil und Lord Southampton, kurz vor ihrer gemeinschaftlichen Abreise nach Paris, aufgeführt worden sei. Damals sei nämlich (nach Rowland White) im Stillen von Southampton's Verheirathung mit Elisabeth Vernon die Rede gewesen — möglicher Weise habe dieselbe auch schon im Frühjahr statt gefunden. Rowland White berichtet weiter, dass am 14. Februar desselben Jahres eine grosse Festlichkeit in Essex House [2]) stattgefunden habe, bei der zwei Schauspiele aufgeführt wurden, welche die Gesellschaft bis ein Uhr Morgens fesselten. Southampton war nicht anwesend, da er noch nicht aus Frankreich zurückgekehrt war. Massey möchte uns nun glauben machen, dass der Sommernachtstraum abermals eines dieser beiden Stücke gewesen sei. Es ist an sich schon schwer glaublich, dass Shakespeare gerade Southampton's Hochzeit durch ein bereits aufgeführtes, seit Jahren bekanntes Stück verherrlicht haben werde. Das ist jedoch nur der Anfang einer Reihe nicht minder erheblicher Schwierigkeiten, deren wir im Verlaufe unserer Darstellung Erwähnung thun werden. Southampton's Hochzeit war, nach Massey's eigener Darstellung (66 ff.), ganz und gar nicht zu einer fröhlichen und glänzenden Feier angethan. Die Königin nämlich, welche überhaupt die Verheirathung ihrer Günstlinge und Diener

---

[1]) *Shakespeare's Sonnets* (London 1866) p. 481.

[2]) Essex House, früher Leicester House, hatte der zweite Graf Essex von seinem Stiefvater Leicester geerbt.

zu verhindern suchte und mit ihrer Ungnade bestrafte, scheint Southampton dabei noch grössere Hindernisse in den Weg gelegt zu haben als den Uebrigen.[1]) Als sich Southampton Anfangs 1598 nach dem Festlande begab, war daher Elisabeth Vernon beständig in Klagen und Thränen aufgelöst. „Seine (Southampton's) schöne Geliebte," schreibt Rowland White unter dem 1. Februar, „wäscht ihr schönstes Antlitz mit zu vielen Thränen. Ich bitte Gott, dass sein Weggang sie nicht in solche Schwäche (*infirmity*) bringen möge, wie sie ihrem Namen gewissermaassen erblich ist." Am 12. Februar heisst es: „Mylord Southampton ist fort und hat eine sehr trostlose Dame zurückgelassen, die sich ihre schönsten Augen fast ausgeweint hat." Es scheint jedoch, als seien der drohende Zorn der Königin und die Trennung der Liebenden keineswegs die einzigen Ursachen dieser Thränen gewesen; wenigstens deutet darauf folgende Stelle aus Chamberlain's Briefwechsel vom 30. August 1598: „*Mistress Vernon,*" so heisst es, „*is from the Court and lies at Essex House. Some say, she hath taken a venue under her girdle, and swells upon it; yet she complains not of foul play, but says my Lord of Southampton will justify it, and it is bruited underhand that he was lately here four days in great secret of purpose to marry her, and effected it accordingly.*"[2]) Danach wäre also die Hochzeit unaufschiebbar gewesen und hätte im Laufe des Sommers stattgefunden. Mag es sich nun mit dem Anlass zum Gerede der Leute verhalten haben wie es wolle, so viel scheint sicher, dass Southampton heimlich vom Continent herüberkam, sich in aller Stille mit Elisabeth Vernon trauen liess und nach wenigen Tagen wieder zurückreiste. Der Zorn der Königin, den beide Theile vorausgesehen hatten, entlud sich dann alsbald in seiner ganzen Schwere. Ist es unter solchen Umständen auch nur im mindesten wahrscheinlich, dass die Hochzeitsfeier durch die Aufführung des Sommernachtstraumes oder irgend eines andern Stückes erhöht worden ist? Wie hätten die dazu nöthigen Vorbereitungen so schleunig und heimlich getroffen werden können, und wie kann bei dem Brautpaare selbst

---

[1]) An Elisabeth's Hofe hatte daher der schöne Vers:

The course of true love never did run smooth

eine vorzugsweise Gültigkeit, und das Brautpaar, dem zu Ehren das Stück aufgeführt wurde, konnte nicht umhin, diese Worte auf sich zu beziehen.

[2]) Massey 67. — W. B. Devereux, *Lives and Letters of the Devereux, Earls of Essex* (London 1853) I, 491 f.

Empfänglichkeit und Freude an derartigen Ergötzlichkeiten vorausgesetzt werden?

Hiermit noch nicht genug, finden sich im Sommernachtstraum Anspielungen, welche mit einer so späten Abfassung desselben völlig unvereinbar erscheinen und uns vielmehr dahin drängen, ihn weit früher anzusetzen. Diese Anspielungen lassen sich jedoch erst in ihr rechtes Licht setzen, wenn das Ergebniss der Untersuchung vorweggenommen wird und dann die dafür sprechenden Argumente durchgegangen werden. Um es also mit Einem Worte zu sagen, Alles weist darauf hin, dass der Sommernachtstraum zur Vermählung des Grafen Essex im Jahre 1590 geschrieben und aufgeführt ist. Dies von den bisherigen Annahmen abweichende Datum dürfte schon um seiner Frühzeitigkeit willen bei Manchem Anstoss erregen; allein sehr mit Unrecht. Peter Cunningham hat eine, wenngleich nicht im Besondern auf unser Stück bezogene, sehr beherzigenswerthe Aeusserung gethan, welche uns hier zu Hülfe kommt.[1] „Jede neue Entdeckung einer auf Shakespeare's Stücke bezüglichen Thatsache,“ sagt er, „beweist, dass er sich früher auszeichnete und früher zurückzog, als seine Erklärer und Lebensbeschreiber bisher anzunehmen geneigt gewesen sind.“ Auch Schlegel hat seine Ueberzeugung dahin ausgesprochen, dass der Sommernachtstraum „zuverlässig sehr früh geschrieben ist“ (VI, 232). Malone setzt ihn nach Hallam's Angabe in das Jahr 1592, nach Halliwell in das Jahr 1594.[2] Drake (487 ff.) entscheidet sich für 1593, legt aber ein besonderes Gewicht darauf, ihn in Uebereinstimmung mit der Mehrzahl der Herausgeber für ein frühes Stück zu erklären; er nimmt bloss deshalb nicht 1592 an, weil seiner Ansicht nach Shakespeare in diesem Jahre zwei Theile Heinrich's VI. gedichtet hat, und er überzeugt ist, dass dem Dichter nicht mehr als zwei Stücke in einem und demselben Jahre zugeschrieben werden sollten. Der Sommernachtstraum ist offenbar das Erzeugniss jenes glücklichen Lebensalters, in welchem die Phantasie am uneingeschränktesten und lebhaftesten schafft; hier ist Alles lyrischer Erguss, ungetrübte Heiterkeit, Reflexionslosigkeit, mit Einem Worte Alles ist Jüngling. Im Jahre 1598 hatte Shakespeare diese lyrische Periode, wie auch die Stufe der Gelegenheitsstücke aller Wahrscheinlichkeit nach bereits hinter sich. Eine Vergleichung des Lebensalters, in welchem an-

[1]) *Extracts from the Accounts of the Revels at Court* p. 226.

[2]) Hallam, *Introduction to the Literature of Europe (4. Ed.)* II, 179. — Halliwell, *An Introduction to Shakespeare's Midsummer-Night's Dream* (1841) p. 6.

dere grosse Genies ihre Werke hervorgebracht haben, zeigt, dass es unserer Annahme keineswegs an der innern Wahrscheinlichkeit gebricht. Es sind bekannte Thatsachen, dass Raphael das Sposalizio in der Gallerie Brera in seinem 21., die berühmte Grablegung in der Gallerie Borghese und die Belle Jardinière in seinem 24. Lebensjahre malte, und in seinem 25. die Stanzen begann. Mozart componirte die Oper Mithridates bereits in seinem 14., den Idomeneo im 24., und die Entführung im 26. Lebensjahre. Warum soll die dem Genie eigenthümliche Frühreife Shakespeare allein nicht zugestanden werden? Von diesem Gesichtspunkte aus hat es nicht das mindeste Bedenken, den Sommernachtstraum in Shakespeare's 26. Lebensjahr zu setzen; die innere Wahrscheinlichkeit würde aber freilich wenig verfangen, wenn sie nicht von gewichtigen äussern Gründen gestützt würde.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass Graf Essex „frühzeitig ein Patron“ Shakespeare's war.[1]) Essex war den 10. November 1567 geboren, folglich drei Jahre jünger als Shakespeare. Eng mit Southampton befreundet, dem er in seinem Wesen und Charakter ähnelte, war er wie dieser namentlich ein Gönner und Mäcen für Dichter und Gelehrte. Er versuchte sich sogar selbst in Gedichten, erhielt von Cambridge den Grad als M. A. und wurde später zum Kanzler dieser Universität ernannt. Dass Shakespeare den Grafen genau kannte, ist durch die vor einiger Zeit veröffentlichten Briefe des Letzteren insofern ausser Frage gestellt worden, als sich daraus ergiebt, dass der Dichter von dem unglücklichen Grafen Züge zum Bilde seines Hamlet entlehnt hat. Offenbar hat auch die Heirath zwischen Leicester und Essex's Mutter (1578) als Anregung und Vorbild zur Hamlet-Tragödie gedient; wir erkennen in Leicester das Modell zum König Claudius, in der Gräfin Essex (Lettice Knollys) zur Königin und in Robert Essex zum Hamlet. Der Empörungsversuch des Letzteren, welcher ihm den Kopf kostete, war durchaus hamletisch; Shakespeare hat diesen Ausgang bei Abfassung seines Trauerspiels allerdings noch nicht vor Augen gehabt, und wir weisen nur wegen der auffallenden Charakter-Uebereinstimmung darauf hin.[2]) Bekannt ist die anmuthige Huldigung, welche Shakespeare dem Grafen im Prolog zum fünften Akt Hein-

---

[1]) Gervinus I, 242. — Devereux, *Lives and Letters of the Earls of Essex* I, 193. 503. II, 194. 196. — G. Massey, *Shakespeare's Sonnets* p. 462. 464 ff. Massey glaubt, dass Shakespeare einige Sonnette für Essex gedichtet habe.

[2]) G. Massey, *Shakespeare's Sonnets* 483 ff.

rich's V. dargebracht hat. In der Persönlichkeit des Grafen und seinen unleugbaren Beziehungen zu Shakespeare lag mithin für diesen eine nicht abzuweisende Aufforderung, die Hochzeitsfeier seines Gönners poetisch zu verherrlichen. Eine zweite, nicht geringere Veranlassung dazu gewährte die Persönlichkeit der Braut. Dies war die Wittwe Sir Philip Sidney's, welcher dem Shakespeare'schen Kreise sowohl als Patron wie als Dichter sehr nahe stand und sich allseitig der höchsten Achtung und herzlichsten Sympathie erfreute. Was liegt also näher als die Voraussetzung, dass ein Theil dieser Sympathie und Verehrung auch auf seine Wittwe übertragen worden sei, um so mehr als sie durch ihr aufopferndes und heroisches Verhalten sich auch ihrerseits den gerechtesten Anspruch darauf erworben hatte. [1]) Lady Sidney, geborene Frances Walsingham, war das einzige Kind des berühmten Staatssecretärs Sir Francis Walsingham (1536—1590), welcher als Gesandter in Paris die Schrecken der Bartholomäusnacht erlebt hatte. Dort hatte auch Sidney seine Bekanntschaft gemacht und ihn seitdem stets als väterlichen Freund verehrt. Franziska, deren Geburtsjahr eben so unbekannt ist wie das Jahr ihres Todes, hatte eine sorgfältige Erziehung genossen und zeichnete sich namentlich durch einen fein gebildeten literarischen Geschmack aus. [2]) Im Jahre 1583 mit Sidney vermählt, gebar sie diesem eine Tochter, Elisabeth Sidney, welche 1615 als Gräfin Rutland kinderlos verstarb. [3]) Als Sidney im November 1585 zum Befehlshaber von Vliessingen ernannt wurde, folgte ihm seine Gemahlin dahin; sie pflegte ihn auch, als er bei Zütphen tödtlich verwundet und nach Arnheim gebracht wurde, wo er am 17. October 1586 starb. Aller Wahrscheinlichkeit nach geleitete sie von dort seine Leiche nach Hause. Kurz nach dem Tode ihres Vaters (6. April 1590) heirathete sie den Grafen Essex, welcher mit ihrem ersten Gemahl innig befreundet gewesen war. George Peele gedenkt in seiner alsbald näher zu erwähnen-

---

[1]) George Peele in seinem Gedicht Polyhymnia sagt:

— — Sidney, at which name I sigh,
Because I lack the Sidney that I lov'd,
And yet I love the Sidneys that survive.

Siehe *The Dramatic and Poetical Works of R. Greene and George Peele ed. A. Dyce* (1861) p. 572.

[2]) Devereux, *Lives and Letters* I, 210 f. II, 97.

[3]) Fox Bourne, *A Memoir of Sir Philip Sidney* (London 1862) p. 541.

den *„Eclogue Gratulatory“* auch dieser Freundschaft mit beredten Worten; in seinem Gedicht „Polyhymnia“ lesen wir folgende hierher gehörige Verse:

Sweet Sidney, fairest shepherd of our green,
Well-letter'd warrior, whose successor he (viz. Essex)
In love and arms had ever vow'd to be:
In love and arms, O, may he so succeed
As his deserts, as his desires would speed.

Da die Hochzeit insgeheim gefeiert wurde, so wurde sie auch allem Anschein nach nicht in die Kirchenbücher eingetragen, und die am 22. Januar 1591 erfolgte Geburt des ältesten Kindes, Robert, ist der einzige Anhaltspunkt, welcher uns einen Schluss auf das Datum derselben gestattet. Essex wurde 1601 hingerichtet und Anfangs 1603 ging Franziska zum Missvergnügen ihrer Freunde eine dritte Ehe mit dem Grafen Clanrickarde, einem hübschen und jungen Irländer, ein, welchen Karl I. zum Grafen von St. Albans ernannte und der 1635 mit Tode abging. Graf Clanrickarde besass einige Aehnlichkeit mit Essex, so dass auch die Königin Elisabeth eine flüchtige Neigung für ihn fasste.[1])

Es könnte scheinen, als ob die Heimlichkeit der Vermählung hier wie in Southampton's Falle der Annahme einer theatralischen Aufführung im Wege stände. Allein, *duo si faciunt idem, non est idem.* Essex brauchte nicht, wie Southampton, seinen Posten verlassend, sich vom Festlande herüberzustehlen und sich nach vollzogener Trauung sofort wieder zu entfernen. Seine *„fairest mistress“* hatte keine Ursache gehabt, sich die schönen Augen auszuweinen; hier war im Gegentheil Sinn und Lust zu fröhlicher Feier vorhanden. Ein Mann von Essex's Stellung, den das Volk in Anbetracht seiner Abstammung von Eduard III. und seiner Verwandtschaft mit Elisabeth (seine Grossmutter Lady Knollys und Elisabeth waren Geschwisterkinder) als einen Prinzen zu betrachten geneigt war, ja dem es theilweise wohl ein besseres Thronrecht zuschrieb als der Elisabeth selbst, — ein solcher Mann, der obenein Pracht und Glanz liebte, konnte unmöglich seine Hochzeit ohne Sang und Klang begehen.[2]) An der Geheimhaltung war ihm offenbar auch nur so

---

[1]) Devereux, *Lives and Letters* II, 197. 204.

[2]) Auch die Vermählung seines Sohnes (des dritten Grafen) wurde im Januar 1606 in Whitehall mit ausserordentlicher Pracht gefeiert; für sie schrieb Jonson seine *„Beautiful Masque and Barriers“*. Siehe Gifford, *Memoirs of B. Jonson* (Jonson's Works, 1838) p. 26.

lange gelegen, bis er der Königin mit der vollendeten Thatsache entgegentreten konnte. Privataufführungen fanden zumal in Essex House so häufig statt, dass sie an sich nichts Verfängliches hatten; das Ganze konnte sehr wohl so eingerichtet werden, dass die Hauptsache der Königin erst verrathen wurde, als es für ihr Veto zu spät war.

Wer mit der mythologisch-allegorischen Darstellungsweise der Maskenspiele vertraut ist, wird es weder unnatürlich noch auffallend finden, wenn wir Theseus und Hippolyta auf das Brautpaar selbst deuten zu müssen glauben. Wie Theseus war der Bräutigam trotz seiner Jugend ein Feldherr und ohne Zweifel auch ein Jäger; ob er, allerdings in anderem Sinne als Theseus, mit dem Schwerte um die Braut geworben hatte, konnte nur den Eingeweihten verständlich sein. Schon als siebzehnjähriger Jüngling war er an der Spitze einer von ihm selbst angeworbenen und verschwenderisch ausgestatteten Reiterschaar seinem Stiefvater Leicester nach den Niederlanden gefolgt; bei Zütphen that er sich 1586 so hervor, dass ihm Leicester den Ritterschlag ertheilte. Zwei Jahre später wurde er zum General in dem gegen die Armada aufgebotenen Heere ernannt; bald nach diesem nahm er, ohne Erlaubniss der Königin, an dem Feldzuge in Spanien Theil, um für Don Antonio die Krone von Portugal wieder zu gewinnen. Was Theseus in der ersten Scene des fünften Aktes sagt:

Where I have come, great clerks have purposed
To greet me with premeditated welcomes etc.,

passt wörtlich auf Essex, welchem Georg Peele bei der Rückkehr aus diesem spanischen Feldzuge (1589, also kurz vor der Hochzeit) seine „*Eclogue Gratulatory*“ widmete. [1]) Keine Bezeichnung konnte für den Verfasser dieses im gelehrten Style gehaltenen Huldigungsgedichtes passender gewählt sein, als die eines „*great clerk*“; schliesst doch fast jede Strophe desselben mit dem Ausrufe: „*Iö, iö pæan!*“ Aber auch auf einem anderen, friedlicheren Felde, auf dem der Liebe, findet sich eine Aehnlichkeit zwischen Essex und Theseus. Wie dieser machte er mancher Aigle und Perigune den Hof und liess sie sitzen. Die Schuld an dieser Treulosigkeit schiebt der Dichter ausdrücklich der Titania in die Schuhe. Die Hoffräulein der Elisabeth wussten vor und auch nach seiner Verheirathung von

---

[1]) *The Dramatic and Poetical Works of R. Greene and George Peele ed. A. Dyce* p. 335 und 561 ff.

Essex zu erzählen; die eine derselben, Mrs. Southwell, gebar ihm einen Sohn, Walter Devereux. Lady Bacon klagt in einem Briefe an Essex's Mutter ausdrücklich über *„thy Earl's unchaste manner of life“*. [1])

Nach dem, was wir über Lady Sidney's Verhalten im niederländischen Kriege gesagt haben, werden wir schwerlich fehl gehen, wenn wir sie uns als ein starkes, heldenhaftes, der Hippolyta im guten Sinne ähnliches Weib denken, das in fröhlichen Tagen gleich der Amazonenkönigin Gefallen an der Jagd und am Gebell der Meute fand. [2]) In wie weit die Verse in der ersten Scene des zweiten Actes:

But that, forsooth, the bouncing Amazon,
Your buskin'd mistress and your warrior love,
To Theseus must be wedded —

zutreffende Anspielung oder muthwillig übertriebener Scherz waren, wird sich nie entscheiden lassen. Die Nachweisung solcher kleinen Züge, wie dankenswerth auch immer für die Ausführung und Belebung des Bildes, kann doch keinen Ausschlag geben, wenn es sich um Annahme oder Verwerfung einer Hypothese im Ganzen handelt. Ein ähnlicher Zug dieser Art ist die Frage, deren wir lediglich als einer Möglichkeit gedenken, ob nicht zugleich mit Essex zwei seiner Diener oder Beamten in den Ehestand traten, so dass die dreifache Vermählung im Stücke genau dem wirklichen Vorgange entsprochen hätte. Auch wäre es nicht undenkbar, dass die I, 1 und III, 1 über den Mondschein gemachten Angaben mit der Wirklichkeit übereingestimmt hätten; sie sind freilich nicht sehr bestimmt.

Die berühmteste persönliche Anspielung, welche der Sommernachtstraum enthält, ist die unter dem Namen *„Oberon's Vision“* bekannte wunderbare Allegorie, durch die alle in den Maskenspielen irgendwo vorkommenden Allegorien in den tiefsten Schatten gestellt werden. Sie beginnt bekanntlich mit den Versen (II, 1):

My gentle Puck, come hither. Thou remember'st
Since once I sat upon a promontory etc.

---

[1]) Devereux, *Lives and Letters* I, 475 ff. II, 205.

[2]) Auf Lady Sidney geht allem Anschein nach die Stelle in Peele's *„Eclogue Gratulatory“*:

He's (Essex) *a great herdgroom, certes, but no swain,*
Save hers that is the flower of Phœbe's plain.

Nachdem vorausgehende Erklärungsversuche, namentlich von James Boaden, den Weg gezeigt hatten, ist durch A. J. Halpin's gelehrte und geistreiche Combination, wie uns scheint, in unwiderleglicher Weise dargethan worden, dass sich diese Allegorie auf die sogenannten *„Princely Pleasures of Kenilworth“* bezieht, wo Leicester den letzten Versuch machte, die Hand der Elisabeth zu erobern. Halpin hat nachgewiesen, dass unter dem Monde die häufig als Cynthia allegorisirte Königin, unter der Erde die Gräfin Sheffield, unter der kleinen westlichen Blume die Gräfin Essex (Lettice Knollys, unseres Essex Mutter) und unter Cupido Graf Leicester gemeint sind. Dieselben Allegorien finden sich höchst merkwürdiger Weise auch in Lylie's Endymion, wo Elisabeth als Cynthia, die Gräfin Sheffield als Tellus, Lettice Essex als Floscula und Leicester als Endymion auftreten.[1]) *„The Mermaid on a dolphin's back“* und *„the stars madly shooting from their spheres“* beziehen sich auf Festspiel und Feuerwerk in Kenilworth; der Seejungfrau wird von den Festbeschreibern Gascoigne, Laneham und Dugdale fast mit den nämlichen Worten des Dichters Erwähnung gethan. Die Aeusserung Oberon's, dass er sah, was Puck nicht sehen konnte, wird auf den Umstand gedeutet, dass Shakespeare durch seine Verwandtschaft mit der Familie Arden Kunde von geheimen Vorgängen erhielt, welche Leicester's Absichten auf die Königin scheitern liessen. Elisabeth erhielt nämlich allem Anschein nach in Kenilworth Kenntniss von Leicester's heimlicher oder doch vorgeblicher Ehe mit Lady Sheffield, und Edward Arden war es, durch welchen dies Geheimniss herauskam. Jedenfalls beschwor dieser Leicester's Zorn dadurch herauf, dass er sich nicht allein weigerte, während des Festes die Livree des Grafen zu tragen, sondern dass er sogar wagte, demselben Vorwürfe wegen seiner *„private accesses“* zur Gräfin Essex zu machen. Arden wurde bekanntlich 1583 auf Leicester's Betrieb hingerichtet. Dies Alles ist so einleuchtend und wird von Halpin mit so triftigen Gründen und Belegen unterstützt, dass sich kaum etwas dagegen wird einwenden lassen. Nur Ein

---

[1]) Es ist gar nicht unglaublich, dass auch Lylie's Endymion in Beziehung zu Essex's Vermählung stand. Die Festlichkeiten erstreckten sich vermuthlich auf mehrere Tage, worauf sich die Worte des Theseus *„A fortnight hold we this solemnity“ etc.* deuten lassen. Dass mehrere Maskenspiele bei einer Vermählung aufgeführt wurden, kommt öfter vor, z. B. bei der Hochzeit des Pfalzgrafen. Der Endymion erschien zuerst 1591, wurde aber nach Halpin's Vermuthung schon früher geschrieben und aufgeführt.

Punkt ist übrig, über den uns der gelehrte Erklärer Aufklärung schuldig geblieben ist, nämlich welche Veranlassung und Absicht der Dichter hatte, diese alte und vergessene Geschichte in sein Stück zu verflechten. Elisabeth's Besuch in Kenilworth fand im Jahre 1575 statt; wäre wirklich der Sommernachtstraum zu Southampton's Hochzeit geschrieben, so läge ein Zeitraum von nicht weniger als 23 Jahren dazwischen. Welches Interesse konnte Southampton, der nur zwei Jahre vor dem Feste von Kenilworth geboren war, an diesen Vorgängen haben? Wer konnte überhaupt ein Interesse daran haben, ausgenommen die betheiligten Familien, vor allen die Familie Essex? Die ganze Allegorie gewinnt nach unserer festen Ueberzeugung erst dann ihre rechte Erklärung und Bedeutung, wenn der Sommernachtstraum das zu Essex's Vermählungsfeier aufgeführte Festspiel war.

Bei eingehender Betrachtung lässt sich schwerlich verkennen, dass Shakespeare in dem wunderlichen Liebeswirrwarr des Sommernachtstraumes die Liebesverhältnisse der Aristokratie wie in einem Spiegelbilde geschildert hat. Dem Zwecke der dramatischen Dichtung, wie er ihn später im Hamlet angegeben hat, dass sie der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten bestimmt sei, ist der Dichter schon hier nachgekommen. Die Liebesverwickelungen zwischen Lysander, Demetrius, Hermia und Helena, wie die unerklärliche Leidenschaft der Titania für den eselsköpfigen Zettel hatten ohne Zweifel die grösste Analogie mit den Liebesgeschichten am Hofe, in denen die Familien Leicester, Essex und Sidney die hervorragendsten Rollen spielten. Wie in ihrer ganzen gesellschaftlichen Stellung, so fühlten sich diese Familien namentlich in Bezug auf ihre Liebesverhältnisse als eine bevorrechtete Kaste, welche ohne Rücksicht auf bürgerliche Schranken und Anschauungen allen Neigungen und Launen den Zügel schiessen lassen durfte. Es braucht zum Beweise nur auf das Leben der Lady Penelope Rich, der Schwester unseres Essex, hingewiesen zu werden; was wohl die gestrenge Lady Bacon zu deren „*unchaste manner of life*“ gesagt haben mag? Sämmtliche Damen dieser Häuser waren schön, geistvoll und heissblütig. Selbst die tugendsameren unter ihnen thaten es nicht unter zwei oder drei Ehen; auch Southampton's Mutter war drei Mal verheirathet. Die Liebeleien der Königin waren freilich kein erbauliches Beispiel. Gewiss ist es nicht ohne Grund, wenn Gerald Massey in Hermia und Helena die Bildnisse der Lady Rich und der Elisabeth Vernon, nachmaligen Gräfin Southampton, er-

kennen will;[1]) gewiss hatten diese und andere Frauengestalten Shakespeare's ihre Vorbilder im wirklichen Leben. Einzelheiten nachweisen zu wollen ist auch hier ein missliches und im Grunde unnöthiges Unternehmen. Von diesem Gesichtspunkte aus bildet nun die Liebesgeschichte von Kenilworth ein nicht auszulassendes Glied der Kette. Das war ein zu folgenschwerer Wendepunkt für die Liebesschicksale der betreffenden Familien, als dass ihn der Dichter hätte übergehen dürfen. Damit aber noch nicht genug, benutzt Shakespeare die Erwähnung dieses Ereignisses mit feinstem Geschick zur Erreichung eines bestimmten Zweckes. Die Schmeichelei, welche er der Königin bei dieser Gelegenheit darbringt, dass sie allein *„in maiden meditation fancy free“* aus dem allgemeinen Wirrwarr hervorgegangen sei, ist nichts weniger als absichtslos.[2]) Shakespeare war kein Schmeichler, selbst die holde Anmuthigkeit und dichterische Schönheit dieser Huldigung — man halte nur die Ben Jonson'schen dagegen — hätte ihn schwerlich verleitet, wenn er nicht seinem Gönner Essex dadurch einen Liebesdienst zu leisten gedacht hätte. Es scheint uns nämlich unzweifelhaft, dass durch diesen Tropfen Rosenöl die Königin begütigt und für die Heirath des Grafen günstig gestimmt werden sollte. Schon Sidney hatte in seinem Maskenspiel *„The Lady of May“* ein ähnliches Mittel angewandt, um Elisabeth's Einwilligung zu einer Heirath zu erlangen.[3]) Dass die Königin bei der Aufführung nicht anwesend war, thut nichts zur Sache; der Dichter war sicher, dass ihr hiervon so gut wie vom Uebrigen Bericht erstattet werden würde. Der Erfolg hat freilich gezeigt, dass die Absicht des Dichters bei der widerwärtigen und unnatürlichen alten Virago nur theilweise erreicht wurde; Essex kam, vielleicht Dank dieser Zeile, so zu sagen mit einem blauen

---

[1]) *Shakespeare's Sonnets* p. 473 ff. In diesem Umstande erblickt Massey auch Grund und Zweck der ganzen Allegorie; *„it was introduced on account of these two cousins; the „little western flower“ being mother to Lady Rich and aunt to Elizabeth Vernon.“*

[2]) Auch die schönen Verse (I, 1):

Thrice-blessed they that master so their blood,
To undergo such maiden pilgrimage;
But earthlier happy is the rose distill'd,
Than that which withering on the virgin thorn
Grows, lives, and dies in single blessedness —

sind gewiss nicht ohne persönliche Beziehung.

[3]) *Oberon's Vision* p. 99.

Auge davon. Er wurde nicht wie Southampton und Andere zur Strafe ins Gefängniss geschickt, sondern seine junge Gemahlin erhielt nur den Befehl, „ganz zurückgezogen im Hause ihrer Mutter zu leben.“ [1])

Nun stellt sich uns aber eine Schwierigkeit entgegen. Man wird voraussichtlich zugeben, dass die Erwähnung des Festes zu Kenilworth für die Familie Essex, und nur für diese von Interesse war, aber man wird einwenden, dass es ein sehr schmerzliches Interesse war, indem dabei die schuldvolle Vergangenheit der Mutter des Bräutigams in Erinnerung gebracht worden sei. Man wird geneigt sein, eine solche Anspielung von Seiten des Dichters als wenig taktvoll, ja geradesweges als einen Missgriff zu bezeichnen. Wir glauben dagegen, dass die Unrichtigkeit einer solchen Auffassung sich ohne grosse Mühe darthun lässt. Stellen wir zuerst mit wenigen Worten den Thatbestand fest. Lettice Knollys, 1540 geboren, wurde 1561 oder 1562 an den ein Jahr jüngern Walter Devereux, nachmaligen ersten Grafen von Essex, verheirathet. In den Jahren 1575—76 war ihr Gemahl, theilweise auf Leicester's Anstiften, längere Zeit als Befehlshaber von Ulster und dann als Earl-Marshal von Irland abwesend, während die Gräfin zu Haus zurückblieb und in ein zweideutiges Verhältniss zu Leicester trat. Am 22. September des letztgenannten Jahres starb Graf Essex zu Dublin nach zwanzigtägiger Krankheit an der Ruhr. Das Volk munkelte von Vergiftung und bezeichnete Leicester als Anstifter derselben. Die Elisabethanische Zeit war in Bezug auf Vergiftungen ausserordentlich leicht- und abergläubig; glaubte man doch einmal, dass die Königin durch Vergiftung ihres Sattels habe aus dem Wege geschafft werden sollen. Dass sich Lady Essex nach wenigen Tagen — ganz wie Gertrud im Hamlet — heimlich mit Leicester vermählte, musste diesen Gerüchten natürlich neue Nahrung und Bedeutung geben; das Ehepaar war darüber freilich erhaben und wusste selbst den Zorn der Königin zu tragen. Am 4. September 1588 starb Leicester plötzlich und, wie das Gerücht wissen wollte, ebenfalls an Gift; das Volk sah in seinem Tode die gerechte Strafe für das Gift, dass er Andern beigebracht haben sollte. Die 49jährige Lettice heirathete im Juli des folgenden Jahres ihren Stallmeister Sir Christopher Blount, der nicht nur an Rang unter ihr stand, sondern sich obenein auch keines besonderen Rufes erfreute. Lettice überlebte auch den dritten Gemahl, welcher sich

---

[1]) *Oberon's Vision* p. 68, Note.

an dem von ihrem Sohne erster Ehe 1601 angestifteten Empörungsversuche betheiligte und hingerichtet wurde. Bis in das höchste Alter genoss sie eine ungetrübte leibliche und geistige Gesundheit; sie starb am Weihnachtsmorgen 1634 in ihrem 94. Jahre und wurde neben ihrem zweiten Gemahle in der Marienkirche zu Warwick begraben.

Dass Walter Essex nicht an Gift starb, ist jetzt erwiesen;[1]) von einer Schuld seiner Gemahlin in dieser Hinsicht kann mithin keine Rede sein. Es ist aber auch fraglich, ob sie bei seinen Lebzeiten ein wirklich strafbares Verhältniss mit Leicester unterhielt, so dass sich also ihre Schuld lediglich auf ihre übereilte Eheschliessung mit diesem beschränken würde. Devereux[2]) macht nicht mit Unrecht geltend, dass Lettice's Vater, der strenge alte Puritaner, der sie fortwährend unter Aufsicht hielt, eine solche Liebschaft nicht geduldet haben würde; bekannt ist, dass auf sein Verlangen die heimliche Trauung seiner Tochter mit Leicester im Jahre 1578 vor Zeugen wiederholt werden musste. Sodann weist Devereux auch darauf hin, dass Leicester, der jedenfalls sträfliche Absichten auf Lady Essex hatte, sie schwerlich geheirathet haben würde, wenn er anders hätte zum Ziele gelangen können. Es ist wahr, dass Lettice, nachdem sie Leicester's Gattin geworden war, nie wieder bei Hofe erscheinen durfte, und dass Elisabeth auf vieles Bitten nur ein einziges Mal darin willigte, sie an einem dritten Orte zu sehen (1598). Diese Ungnade rechtfertigt jedoch keineswegs einen Rückschluss auf Lettice's Schuld, sondern lässt sich recht wohl aus Elisabeth's Eifersucht, wie aus Verleumdungen und Ränken erklären. Zu Lettice's Gunsten spricht es überdies, dass ihr Verhältniss zu ihrem Sohne erster Ehe ungetrübt blieb; er war nach wie vor ihr *„sweet Robino"* und nahm der Königin gegenüber energisch ihre Partei. *„From thence,"* so heisst es in einem Briefe unseres Essex (wahrscheinlich aus dem Jahre 1587), *„she (Elizabeth) came to speak bitterly against my mother, which, because I could not endure to see me and my house disgraced (the only matter which both her choler and the practice of mine enemies had to work upon) I told her" etc.*[3])

Hieraus geht zur Genüge hervor, dass die Erwähnung der „kleinen westlichen Blume" ihrer Familie keinen Anstoss geben

---

[1]) Devereux, *Lives and Letters* I, 146.
[2]) Ebenda, I, 132. 158 ff.
[3]) Ebenda, I, 188.

konnte, am allerwenigsten in der zarten und tiefpoetischen Fassung, deren sich der Dichter bediente. Dass die erst milchweisse Blume von ihrer Liebeswunde purpurn wurde, kann schon deswegen nicht auf eine Mitschuld am Tode ihres Gemahls gedeutet werden, da dieser keines blutigen Todes starb. Die Blume heisst bei den Mädchen „*Love-in-idleness*", mit ihrem botanischen Namen „*Viola tricolor*"; ob es eine „*Viola purpurea*" giebt, wissen wir nicht, wohl aber giebt es nach Halpin eine „*Viola lactea*". Shakespeare lässt nirgends auch nur die leiseste Hindeutung auf eine Schuld fallen, sondern lässt im Gegentheil die Liebesverhältnisse der Menschen als Ausflüsse der im Geisterreiche sich zutragenden Vorgänge, als Folgen neckischer Verzauberungen erscheinen. Von Schuld ist bei dieser bevorrechteten Gesellschaft so wenig die Rede, als bei den Elfen selbst. Was konnte die kleine Blume des Westens thun, wenn Oberon ihre Augen mit einem Safte bestrich, der sie mit wahnsinniger Liebe erfüllte? Wie konnte sie einem Liebespfeile widerstehen, der sie mit einer Gewalt traf, als wollte er „hunderttausend Herzen spalten?" Warum hatte ihr Gemahl ihr Herz unbeschäftigt gelassen und sie zur „Lieb-im-Müssiggange" gemacht? Hätte sie ihm nicht eben so gut nach Irland folgen können wie Lady Sidney dem ihrigen nach Holland? Wenn Jemanden eine Schuld traf, so war es Graf Leicester, der bei Essex's Hochzeit bereits todt war und daher keine besondere Rücksichtnahme erforderte. Shakespeare stellt alle diese Liebesverschlingungen als den Traum und Spuk einer heissen Sommernacht dar; Essex's Vermählung ist das fröhliche Erwachen und der glückliche Abschluss. Wer will sagen, ob der Dichter nicht in der Erinnerung an seinen Verwandten, der als unschuldiges Opfer dieser Liebeshändel gefallen war, für seine eigene Person das Bedürfniss fühlte, der Angelegenheit einen abschliessenden Ausdruck zu geben?

Es darf auch nicht vergessen werden, dem Dichter die Freiheit der Anschauungsweise zu Gute zu schreiben, welche in diesen Dingen am Hofe der Elisabeth in ungleich höherem Maasse herrschte, als an dem der Victoria. Es war namentlich ein Vorrecht der nicht für öffentliche Aufführung bestimmten Maskenspiele, sich in ziemlich freien Anspielungen selbst gegen die Träger der Krone zu ergehen, was ja auch auf der Bühne nicht zu den Seltenheiten gehörte. Halpin hat hiervon so schlagende Beispiele beigebracht, dass sie jeden Zweifel beseitigen, Beispiele, gegen welche die Vision Oberon's ausserordentlich maass- und taktvoll ist. Nur wenn die Bühnenfreiheit zu weit ging, versuchte man, vom wachsenden puritanischen

Einflusse getrieben, dagegen einzuschreiten, wie u. A. ein von Raumer mitgetheilter Fall beweist.[1]) Im April 1608 trug nämlich der französische Gesandte darauf an, die Aufführung von Chapman's *„Duke of Biron"* zu verbieten und die Schauspieler zu bestrafen, besonders weil die Königin von Frankreich darin aufträte und dem Fräulein von Verneuil eine Ohrfeige gäbe. Wenige Tage vorher war, wie schon öfter, Jakob I. auf die Bühne gebracht worden und hatte so gut wie nichts dazu gesagt. Danach stellt sich also die Annahme, dass Shakespeare bei der Vermählung des Grafen Essex die Liebesgeschichte seiner Mutter erwähnen konnte, als ganz unbedenklich heraus. Uebrigens vergisst der Dichter zum Ueberfluss nicht, am Ende des Stückes eine Entschuldigung anzubringen, für den Fall, dass es wider Erwarten einer solchen bedürfen sollte. Puck sagt in der Schlussrede:

If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended,
That you have but slumber'd here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend:
If you pardon, we will mend.

Diese Verse wären überaus matt und bedeutungslos, wenn wir es nicht mit dem Festspiel zu Essex's Hochzeit zu thun hätten. Die erbetene Entschuldigung wird übrigens gewiss um so bereitwilliger ertheilt worden sein, als es den Betheiligten nicht entgehen konnte, dass, wie wir gezeigt haben, der Zweck der fraglichen Stelle war, ein gutes Wort bei der Königin für sie einzulegen.

Wir haben gesagt, dass im Sommernachtstraum die Liebesverhältnisse der Aristokratie wie in einem Spiegelbilde dargestellt werden. In seiner ganzen Bedeutung tritt uns dies erst entgegen, wenn wir die Antimaske in Betracht ziehen. Während von der Aristokratie die Liebe theils als leichtfertiges Getändel im Müssiggange, theils als sinnliche Laune betrieben wird, wird sie vom niedern Bürgerstande im Gegentheil von ihrer tragischen Seite erfasst. Die *„hempen homespuns"* wissen kein anderes Thema für ihr Fest-

---

[1]) Briefe aus Paris zur Erläuterung der Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts II, 276 f.

spiel als die klägliche Geschichte von Pyramus und Thisbe; ihnen ist es bitterer Ernst mit der Liebe; sie kennen nur das Pathos derselben, obwohl oder vielleicht weil sie es nicht verstehen. Wie tief diese tragische Auffassung im Volke wurzelt, beweisen unzählige Volkslieder und Balladen aller Nationen. Wir stehen hier vor der Frage nach dem philosophisch-ästhetischen Grundgedanken des Stückes, allein unsere Aufgabe hat es nicht mit dem zu thun, was Shakespeare wie jeder wahre Dichter unbewusst, sondern nur mit dem, was er bewusst in seine Dichtung hineingelegt hat. Wir treffen ganz nahe mit A. Peters zusammen, welcher „das Umschlagen der eigentlich tragischen Untreue in Komik, im Hauptspiel, und ebenso der tragischen Treue, im Gegenspiel“ als den Grundgedanken des Sommernachtstraums aufgewiesen hat.[1]) Dass die Gegenüberstellung der Liebes- und Lebensanschauungen der Aristokratie und des Handwerkerthums eine absichtliche war, ist nicht zu verkennen; der Dichter weist eine auf die andere hin, er ist kein Moralprediger und betont nirgends die ethische Seite, aber er lässt doch durchblicken, dass jeder Theil von dem andern zu lernen hat. In ihrer Einseitigkeit sind beide Auffassungen falsch, nur ihre Durchdringung ergiebt das Richtige. Die tragische Auffassung, als im Widerspruche mit der Bildung und gesellschaftlichen Stellung ihrer Vertreter stehend, wirkt in deren schwieligen Händen und Köpfen unwillkührlich komisch und dient der Aristokratie zur Erheiterung. Aber auch die Zunftgenossen werden von der leichtern Lebens- und Liebesatmosphäre im Palaste des Herzogs angeweht und gehen befriedigt nach Hause. Alles löst sich endlich in ein tief poetisches, alle Gemüther befreiendes und ergötzendes Spiel auf.

Ehe wir schliessen, haben wir noch zwei Stellen des Stückes zu beleuchten, welche für die Bestimmung seiner Entstehungszeit in Betracht gezogen worden sind. Zuerst ist es jene Rede der Titania, in welcher sie die Einflüsse ihres Zwistes mit Oberon auf die Natur- und insbesondere die Witterungsverhältnisse beschreibt (II, 1):

And never, since the middle summer's spring,
Met we on hill, in dale, forest, or mead etc.

In einer Handschrift des Astrologen Dr. Simon Forman hat Halliwell eine meteorologische Charakteristik des Jahres 1594 entdeckt,

[1]) Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 1866, Bd. 94, Heft I, S. 20—29.

welche grosse Aehnlichkeit mit der angezogenen Stelle hat. Da nun auch Stowe in seiner Chronik die Witterung dieses Jahres übereinstimmend schildert und sich noch anderswo eine oder zwei anscheinend darauf bezügliche Stellen finden, so hat Halliwell geschlossen, dass dem Dichter hier der abnorme Sommer dieses Jahres vorgeschwebt habe und setzt demgemäss den Sommernachtstraum in den Herbst 1594.[1]) Allein diese Schlussfolgerung ist sehr trüglich, denn kalte Sommer, grosse Ueberschwemmungen und milde Winter (darauf läuft die ganze Witterungsabnormität hinaus) sind keineswegs selten. Dr. Wölffel hat daher gegen Gervinus, welcher Halliwell beistimmt, richtig bemerkt, dass dieser Grund „zu schwach ist, um andern Erwägungen das Gegengewicht halten zu können.“ Dyce, in seiner Einleitung zum Sommernachtstraum, ist noch weit entschiedener; er weist eine solche Annahme als „lächerlich“ ab. Selbst wenn wir Halliwell's Gründen nachzugeben geneigt sein sollten, so bliebe uns immer noch eine andere Erklärungsweise offen, die nämlich, die Stelle für ein späteres Einschiebsel anzusehen. Diese Erklärungsweise wendet Halliwell selbst auf die zweite hier in Betracht kommende Stelle an, freilich aus andern Gründen, als uns bewegend erscheinen.[2]) Es sind die Verse (V, 1):

The thrice three Muses mourning for the death
Of Learning, late deceas'd in beggary.

Halliwell hebt hervor, dass drei der vom athenischen Hofmarschall gemachten Vorschläge mit Fabel und Kostüm im Einklang stehen, dass dagegen dieser vierte, welcher eine zeitgenössische Anspielung zu enthalten scheint, so zu sagen aus dem Charakter fällt. Er nimmt daher an, dass entweder mit der Klage der Musen über den Tod der Gelehrsamkeit keine Anspielung auf eine bestimmte Persönlichkeit beabsichtigt sei — und das ist auch die Ansicht von Dyce, der das Gegentheil wiederum „lächerlich“ findet — oder aber dass die Verse sich auf Spenser's Tod (16. Januar 1599) beziehen und in diesem Falle später eingeschoben sind. Es ist ein altes Lied, dass die Gelehrsamkeit Hungers sterben muss; das alte Epigramm sagt:

Sed vacuos loculos pauper Homerus habet.

Wir könnten uns also mit der von Halliwell zuerst aufgestellten Ansicht leicht vereinigen. Allein trotz des von Dyce darauf gesetzten

---

[1]) *Introduction* p. 6 ff.
[2]) *Introduction* p. 59.

Fluches der Lächerlichkeit neigen wir mehr dahin, eine bestimmte Anspielung in den Versen zu sehen, und zwar eine Anspielung, welche unserer Hypothese durchaus zur Bestätigung dient. Allem Vermuthen nach bezieht sich die Stelle auf Spenser und ist später als nachträgliches Compliment für Essex hinzugefügt worden. Es ist bekannt, dass Essex dem auf dem Todbette liegenden Dichter zwanzig Goldstücke übersandte, welche dieser nach B. Jonson's Erzählung mit den Worten zurückwies, er habe keine Zeit mehr sie auszugeben. Diese edelmüthige, wenngleich verspätete Hülfe wurde dem Grafen von der öffentlichen Meinung zu hohem Lobe angerechnet, wie u. A. ein von Halliwell auszugsweise mitgetheiltes Gedicht „*Triton's Trumpet*“ von Lane beweist, in welchem es heisst:

„*Yon* (viz. in England) *they from my deere Spencer stood alooff,*
When verbale drones of virtuous merit scant
Suffred that gentile poet die of want:
One onelie knowinge generositie,
And findinge he woold crave for modestie,
Him sent in greatest sicknes, crownes good store,
So Robert Essex did (honors decore)
Nathles of pininge grief, and wantes decaie,
Hee much thoncke that slowt (?) Earle, that thus gann saie,
The medcine comes too late to the pacient,
Tho died.“[1])

Warton (*Var. Ed. ad l.*) will die Verse auf Spenser's 1591 erschienenes Gedicht „*The Tears of the Muses*“ (*on the Neglect and Contempt of Learning*) beziehen. Auch dies würde unsere Annahme nicht umstossen, denn aller Wahrscheinlichkeit nach war auch dies Gedicht Spenser's wie so manche andere bereits längere Zeit handschriftlich bekannt, ehe es im Druck erschien; Shakespeare und Essex konnten es also sehr wohl schon 1590 gekannt haben. Die von Knight aufgestellte Vermuthung, dass die Verse auf den am 3. September 1592 gleichfalls in tiefster Armuth gestorbenen Greene zu deuten seien, muss dagegen entschieden abgewiesen werden. Nicht nur, dass Greene zu unbedeutend war, um ihm einen solchen Nachruf zu widmen, Shakespeare würde auch seine reine und zarte Dichtung befleckt haben, wenn er das Mitgefühl seiner Zuhörer für einen

---

[1]) Halliwell, *Introduction* p. 61. — Spenser wurde auch auf Essex's Kosten in der Westminster-Abtei begraben. J. Bouden, *An Inquiry into the Authenticity of the Various Pictures and Prints of Shakespeare* (1824) p. 200.

Menschen hätte in Anspruch nehmen wollen, der sein Elend durch schimpfliche Ausschweifung und Sittenlosigkeit lediglich selbst verschuldet hatte. Enthält die Stelle überhaupt eine Anspielung, so kann sie unseres Erachtens nur auf Spenser gehen; in beiden Fällen — ob Anspielung oder nicht — thut sie unserer Combination keinen Eintrag. Uebrigens haben diejenigen Erklärer, welche im Sommernachtstraum das Festspiel zu Southampton's Hochzeit sehen, auch nur die Wahl, den Versen entweder eine bestimmte Beziehung abzusprechen, oder sie für einen späteren Zusatz zu erklären; die Daten sind auch für sie unvereinbar.

Von welcher Seite wir also auch an die Betrachtung des Sommernachtstraumes gehen und welche Punkte wir in Erwägung ziehen mögen, so vereinigt sich Alles zu der Annahme, dass er im Frühjahr 1590 zur Vermählung des Grafen Essex mit Lady Sidney geschrieben ist. Ein edleres und gebildeteres Publikum, als das bei dieser Gelegenheit versammelte, konnte sich der Dichter nicht wünschen, wie umgekehrt das Brautpaar, seine Verwandten und Gäste ihrerseits sich an keiner lieblicheren und reizenderen Hochzeitsdichtung hätten erfreuen können. Jedenfalls wird ihr Urtheil anders gelautet haben, als das des Präsidenten der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften Samuel Pepys, welcher am 29. September 1662 folgende Bemerkung in sein Tagebuch eintrug: *„To the King's Theatre, where we saw Midsummer Night's Dream, which I had never seen before, nor shall ever again, for it is the most insipid ridiculous play, that I ever saw in my life.“*

Ueber Shakespeare's Pericles, Prince of Tyre.

Von

N. Delius.

Für den zweiten Jahrgang unseres Jahrbuches schrieb ich eine Abhandlung über Shakespeare's *Timon of Athens*, deren Tendenz es war, die Shakespeare'schen Bestandtheile jenes Dramas von den nicht-Shakespeare'schen zu sondern, das Verhältniss der beiden Mitarbeiter zueinander, wie es sich mir aus einer eingehenden Untersuchung ergeben zu haben schien, formell und materiell zu charakterisiren, und chronologisch, so weit das annähernd möglich war, die Entstehung beider Theile festzustellen. Dieselbe Aufgabe liegt mir nun für die Betrachtung eines anderen unserem Dichter zugeschriebenen Schauspiels vor. Wie im Timon hat auch im Pericles die Kritik längst die Arbeit zweier Verfasser neben und durcheinander zu erkennen geglaubt an der evidenten Disparität der darin zu Einem Ganzen locker verbundenen Elemente; es kommt nur darauf an, das Wie und das Wann dieser Verknüpfung und damit die Entstehung und Abfassung des ganzen Dramas näher zu bestimmen. Bei dem Versuche einer Lösung dieser Frage in Bezug auf den Pericles bin ich zunächst zwar nicht von meinen Untersuchungen und Resultaten in Betreff des Timon ausgegangen; wohl aber bin ich im Verlaufe der vorliegenden Arbeit so direct und zwingend auf jene früheren zurückgeführt worden, dass ich meine Abhandlung über den Pericles füglich als eine Fortsetzung meiner Abhandlung über den Timon betrachten kann und auch von dem geneigten Leser so betrachtet zu sehen wünschen muss. Indem ich also, was im zweiten Jahrgang (S. 335—361) abgedruckt steht, als

bekannt voraussetze und, indem ich mir erlaube im Folgenden öfter auf einzelnes dort Gesagte zu verweisen, erspare ich mir manche Wiederholung des schon einmal Auseinandergesetzten. Da ich, wie ich hier anticipirend vorausschicken will, den ursprünglichen Verfasser des Pericles für identisch halte mit dem ursprünglichen Verfasser des Timon, da mir ferner Shakespeare's Betheiligung an beiden Dramen eine mit geringen Modificationen fast gleichartige und auch gleichzeitige gewesen zu sein scheint, so mag es vollends gerechtfertigt sein, wenn ich, statt hier eine in und für sich abgeschlossene Abhandlung zu liefern, überall an jene vorhergehende anknüpfe und mich darauf beziehe.

Der Analyse des Dramas selbst muss eine Analyse des Titelblattes der ersten Quartausgabe von 1609 vorausgehen:

> *The late, And much admired Play, Called, Pericles, Prince of Tyre. With the true Relation of the whole Historie, aduentures and fortunes of the said Prince: As also. The no lesse strange and worthy accidents, in the Birth and Life, of his Daughter Mariana. As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Seruants, at the Globe on the Banckside. By William Shakespeare. Imprinted at London for Henry Gosson, and are to be sold at the signe of the Sunne in Pater-noster row, &c. 1609.*

The late — So wenig sonst die Titelblätter Shakespeare'scher Quartausgaben überall für treue Wahrheiten zu nehmen sind, so liegt doch kein Grund vor, die Angabe hier zu bezweifeln, dass im Jahre 1609 der Pericles in der That ein „jüngst“ oder „kürzlich“ aufgeführtes Schauspiel gewesen ist. Auf die innern Merkmale, stylistische und metrische, welche für ein verhältnissmässig so spätes Datum in Shakespeare's dramaturgischer Thätigkeit sprechen, werden wir bei der Betrachtung des Stückes selber zurückzukommen haben. Hier sei nur bemerkt, dass die frühesten Notizen über die Aufführung des Pericles nicht vor das Jahr 1608 fallen, in welchem der Verleger Blount das Drama zugleich mit *Antony and Cleopatra* als einen von ihm zu publicirenden Verlagsartikel in die Register der Buchhändlergilde eintragen liess. Und doch würde von einem Schauspiel, das sich, wie wir sehen werden, einer so ausnehmenden und dabei so andauernden Gunst des Publikums erfreute, gewiss uns eine frühere, vor 1608 fallende Kunde aufbewahrt sein, falls

das Stück überhaupt früher zur Aufführung gelangt wäre. Zwar enthalten die von Collier 1841 edirten *Memoirs of Edward Alleyn* in einem Garderobeninventar u. A. auch „*Spangled hose in Pericles*“, in offenbarer Beziehung auf das von Twine in seiner Novelle näher beschriebene Hochzeitscostüm unseres Helden: *The bridegrome wore on a dublet, and hosen of costly cloth of silver, garded with goldsmithes worke of the same colour — — His cap was of fine blacke velvet, all over bespangled with rubies.* — — Aber gerade diese fast wörtliche Bezugnahme muss den Verdacht erregen, dass es mit der Authenticität dieser und anderer mit dem Namen Shakespeare'scher Theaterfiguren bezeichneten Garderobenstücke in dem Alleyn'schen Inventar [1]) eben so misslich bestellt sein möge, wie mit der Aechtheit so mancher anderen von Collier in den Dulwich Papers entdeckten Shakespeare-Novitäten, die längst als notorische Fälschungen und Fabrikate erkannt sind. [2]) Jedenfalls reicht diese in ihrer Vereinzelung höchst verdächtige Notiz nicht aus, uns die Existenz eines Pericles, der lange vor dem unserigen auf dem Henslowe'schen Theater aufgeführt wäre und, auffallend genug, schon diesen Namen statt des traditionellen Apollonius geführt hätte, irgend wahrscheinlich zu machen.

And much admired Play — — Auch dass der Pericles „viel bewundert“ war, ist uns hinlänglich bezeugt, zunächst durch verschiedene von Malone's Sammlerfleiss zusammengestellte Notizen. In einem 1609 erschienenen Gedichte von unbekanntem Verfasser wird Pericles vergleichsweise als ein „neues Schauspiel“ bezeichnet, zu dem sich Vornehm und Gering in's Theater drängt:

As at a new play, all the rooms
Did swarm with gentles and with grooms,
So that I truly thought all these
Came to see Shore or Pericles.

[1]) Es figuriren in dem angeblich von Alleyn's Hand geschriebenen und in dem von ihm gestifteten Dulwich-College aufbewahrten Garderobenverzeichniss u. A.: *A scarlett cloke with two brode gould laces with gould buttons of the same down the sids, for Leir — — A purple sattin welted with velvet and silver twist Romeos — — Henry the VIII gowne — — Blew damask cote for the Moore in Venis.* — —

[2]) Mit den Fälschungen der Dulwich-Manuscripts beschäftigt sich in eingehender, wahrhaft vernichtender Weise unser geehrter Mitarbeiter Ingleby in dem elften Capitel seines Werkes: *A Complete View of the Shakespeare Controversy.* London 1861.

In dem Prologe zu seinem 1614 gedruckten und kurz vorher von Londoner Lehrlingen auf dem Whitefriarstheater aufgeführten Lustspiel *The Hog hath lost his Pearl* wünscht der Verfasser Robert Tailor seinem Drama dasselbe Glück, das der Pericles gemacht:

And, if it prove so happy as to please,
We'll say, 'tis fortunate as Pericles.

Als im Jahre 1629 Ben Jonson seinem Verdrusse über das Fiasco seines Lustspiels *The New Inn* in einer poetischen Strafpredigt Luft machte, hielt er dem Theaterpublikum u. A. vor, dass es noch immer Geschmack finde an solchem „verschimmelten Mährchen“ wie Pericles:

No doubt, some mouldy tale
Like Pericles and stale
As the shrieve's crust and nasty as his fish —
May keep up the Play-club.

Umgekehrt führt im Jahre 1646 in seinem Gedicht *The Times Displayed in Six Sestiads* der Dichter Shepherd den Pericles als einen Beweis für Shakespeare's dramatische Dichtergrösse auf.

See him, whose tragick scenes Euripides
Doth equal, and with Sophocles we may
Compare great Shakspeare; Aristophanes
Never like him his fancy could display
Witness The Prince of Tyre, his Pericles.

Bis an das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts [1]) scheint Pericles in ungeschwächter Popularität sich auf der englischen Bühne behauptet zu haben, wie denn die Hauptrolle eine Lieblingsrolle des grossen Schauspielers Betterton war, desselben, dem Rowe die in Warwickshire gesammelten Notizen über Shakespeare's Leben verdankte, die er in der Vorrede zu seiner Ausgabe der Dramen Shakespeare's als ersten Versuch einer Shakespeare'schen Biographie mitgetheilt hat. — Auch die wiederholten Auflagen des gedruckten Dramas beweisen, dass der Pericles eben so gern gelesen wie auf den Brettern angeschaut wurde. — Schon im Jahre 1609

---

[1]) Und im achtzehnten Jahrhundert brachte George Lillo, der für den Schöpfer des bürgerlichen Trauerspiels in England gilt, den Pericles in neuer Bearbeitung unter dem Namen Marina wieder auf die Bühne des *Covent-Garden-Theatre* (1738).

erschien nicht eine, sondern, wie die Forschungen der Herausausgeber der neuen *Cambridge Edition* herausgestellt haben, zwei Ausgaben des Dramas, denen dann 1611 die dritte, 1619 die vierte, 1630 die fünfte, 1635 die sechste Ausgabe folgte.

Called Pericles, Prince of Tyre etc. — — Mit diesem Namen scheint erst der Verfasser des Dramas seinen Helden benannt zu haben, der in der mittelalterlichen Sage und in den vom Dichter benutzten Quellen, bei Gower und Twine, überall Apollonius oder Apollinus heisst. Wie Steevens sehr plausibel macht, vertauschte der Dichter den ursprünglichen Namen, der in den dramatischen Blankvers sich nicht recht gefügt hätte, mit dem eines abenteuernden Helden in Sir Philip Sidney's vielgelesenem Roman Arcadia. Hätte Shakespeare selber von vornherein das Drama entworfen und verfasst, so würde er, der die Arcadia gut gekannt und u. A. für die Geschichte Gloster's und seiner Söhne im *King Lear* benutzt hat, den richtigen Namen Pyrocles[1]) nicht zu Pericles entstellt haben, was seinem Vorgänger, der die Arcadia vielleicht nur von Hörensagen kannte, schon eher zuzutrauen ist.

With the true relation of the whole Historie, aduentures, and fortunes of the said Prince: As also The no less strange and worthy accidents in the Birth and Life of his Daughter Mariana — Charakteristisch ist es, dass das Titelblatt neben den Schicksalen und Abenteuern des Pericles noch geflissentlich die Schicksale seiner Tochter Marina hervorhebt, also gerade diejenige Partie des Dramas, welche, wie wir sehen werden, einzig und allein Shakespeare's Meisterhand verräth. — Ebenso wiederholt noch die Ausgabe von 1611 dieselbe ganze Inhaltsangabe zugleich mit dem Druckfehler Mariana für Marina, während die späteren Quart-Ausgaben sich mit dem ersten Theil der Inhaltsangabe begnügen, freilich dabei das nur für die früheren Ausgaben gerechtfertigte *The late* — gedankenlos wiederholen.

As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Servants, at the Globe on the Banck-side — Es wird also ausdrücklich bezeugt, dass die Schauspielergesellschaft, welcher Shakespeare als Dichter und Schauspieler angehörte, die seit Jacob's I. englischer

---

[1]) Malone führt ein Epigramm von Richard Flecknoe (1670) an, das den richtigen Namen bringt:

On the Play of the Life of Pyrocles.

Ars longa, vita brevis: as they say,
But who inverts that saying, made this play.

Thronbesteigung so betitelten *The King's Players*, das Drama auf ihrem Theater bereits wiederholt aufgeführt hatte, ehe dasselbe 1609 im Druck erschien.

By William Shakespeare — — Dieser Name des Verfassers erscheint, wie Collier angiebt,[1]) auf dem Titelblatt typographisch besonders hervorgehoben und mit zwei Epheublättern, zwischen dem Taufnamen und Familiennamen, verziert. Die Absicht, damit wie mit der oben analysirten ausführlichen Inhaltsanzeige die Käufer anzulocken, ist unverkennbar.

Imprinted at London for Henry Gosson etc. — Dass schon im Jahre 1608 Edward Blount den Pericles wie *Antony and Cleopatra* in die Londoner Buchhändlerregister als von ihm im Druck zu veröffentlichende Werke hatte eintragen lassen, sahen wir oben. Weshalb, so weit wir wissen, weder das eine noch das andere Buch wirklich in Blount's Verlage erschien, lässt sich mit Sicherheit jetzt nicht mehr bestimmen, und nur zu vermuthen bleibt, dass die Shakespeare'sche Schauspielergesellschaft in beiden Fällen, wie notorisch in manchen andern, die ihrem Interesse wenig entsprechende Publication zu verhindern wusste. Wie z. B. der buchhändlerischen Vorrede zufolge im Jahre 1609 *Troilus and Cressida* ohne die Bewilligung der Schauspieler von Bonian und Walley gedruckt wurde,[2]) mag auch in demselben Jahre Henry Gosson sich auf unrechtmässige Weise in den Besitz eines, noch dazu offenbar unvollständigen und sehr nachlässig angefertigten Manuscripts des Pericles gesetzt und dasselbe ohne die Autorisation der *King's Players* veröffentlicht haben. Eben so unrechtmässig mögen dann die folgenden Quartausgaben gewesen sein, ohne alle Bezugnahme auf eine bessere Theaterhandschrift aus der vorhergehenden Quarto mit allen ihren Fehlern und Lücken abgedruckt für verschiedene andere Verleger, u. A. für Thomas Pavier, der 1619 den Pericles in Einem Bande mit der unrechtmässigen und verstümmelten ersten Ausgabe

---

[1]) *On the Earliest Quarto Editions of the Plays of Shakespeare* im dritten Bande der *Shakespeare Society's Papers*.

[2]) Die Verleger sagen u. A. in dieser Vorrede: *But thank Fortune for the scape it hath made amongst you, since by the grand possessors' wills I believe you should have prayed for them rather than been prayed.* Das Publikum mag sich also gratuliren, dass das Drama so glücklich in seine Hände entkommen ist, da die grossartigen Besitzer der (vorher erwähnten) Shakespeare'schen Schauspiele — also die *King's Players* — es lieber gesehen hätten, dass man sie um diese Schauspiele bäte, als dass nun das Publikum darum gebeten wird, d. h. gebeten, sie zu kaufen.

des *King Henry VI. Second and Third Part* wieder herausgab. — Es kann also nicht die Rücksicht auf solche Verleger und ein ihnen schwerlich zustehendes Verlagsrecht gewesen sein, was die Herausgeber der ersten Folioausgabe 1623 abgehalten hat, den Pericles in ihre Sammlung aller Schauspiele Shakespeare's aufzunehmen; und eben so wenig kann es, wie Drake vermuthet, eine Vergesslichkeit ihrerseits es verschuldet haben, dass der Pericles in der von ihnen veranstalteten Gesammtedition fehlt. Ein Drama, das mit so andauerndem Beifall auf ihrem eigenen Theater aufgeführt wurde und das in ihrer Theaterbibliothek gewiss in einer vollständigeren Handschrift existirte, als sie den bisher erschienenen Einzeldrucken zu Grunde gelegen, werden Heminge und Condell schwerlich übersehen und vergessen haben, als sie sieben Jahre nach dem Tode ihres „Freundes und Genossen" Shakespeare, als dessen rechtmässige literarische Erben, seine dramatischen Werke sammelten und edirten. — Ebenso wenig können sie den Pericles von ihrer Folio ausgeschlossen haben aus etwaigen ästhetischen Bedenklichkeiten, als ein ihres Dichters unwürdiges Drama. Haben doch verhältnissmässig schwache Jugendarbeiten Shakespeare's, wie *King Henry VI., First Part* und *Titus Andronicus,* eine unbedenkliche Aufnahme in ihre Folio gefunden; und dass der Pericles durch eine beträchtliche Spanne Zeit von diesen Erstlingen der Muse unseres Dichters geschieden ist, und zwar in allen seinen Theilen geschieden ist, das lehrt jeder unbefangene Blick auf Styl und Vers des Pericles, und die oberflächlichste Vergleichung mit dem Styl und Vers der genannten Jugenddramen.[1]) Erst in einer späteren Periode, als jede genauere Kenntniss und Kritik der verschiedenen Abstufungen von Shakespeare's dramatischer Thätigkeit nach diesen Merkmalen abhanden gekommen war, konnte Dryden zur Erklärung und Entschuldigung der augenfälligen ästhetischen Mängel des Pericles auf die Idee verfallen, die er in dem Prolog zu Davenant's Circe (1685) aufs Gerathewohl aussprach:

Shakspeare's own Muse her Pericles first bore;
The Prince of Tyre was elder than the Moor.

Lange genug freilich hat Dryden's Ausspruch einen unverdienten Glauben gefunden, und neben Titus Andronicus hat Pericles

[1]) Vgl. als vollkommen analog und hierher gehörig, was im Jahrbuch 1867 S. 338—339 über die metrischen und stylistischen Unterschiede zwischen Shakespeare's Jugendarbeiten und dem *Timon of Athens* bemerkt ist.

für einen aus Shakespeare's Jugendzeit stammenden ersten dramatischen Versuch gelten müssen, ohne alle Rücksicht auf die durchaus verschiedene metrische wie stylistische Beschaffenheit der beiden Dramen.

Der alleinige Grund der Nichtaufnahme des Pericles in die Folio von 1623 kann nur der gewesen sein, dass den Herausgebern derselben gar wohl bekannt war, wie sehr partiell nur Shakespeare an diesem Drama sich betheiligt, wie er den Plan des Stücks weder entworfen noch auch zunächst ausgeführt, sondern erst nachher zu der Arbeit eines andern untergeordneten Dichters seine Zuthaten gemacht hat — also ganz das gleiche oder doch ähnliche Verhältniss, wie wir es beim *Timon of Athens* glaubten constatiren zu können. Der Unterschied ist nur der, dass im Timon die Hand unseres Dichters durch das ganze Drama hindurch stellenweise sichtbar wird, weshalb die Herausgeber der Folio denn auch unbedenklich das ohnehin nur handschriftlich in ihrer Theaterbibliothek existirende, von ihrer Bühne damals längst verschwundene Schauspiel als ein Shakespeare'sches ihrer Gesammtausgabe einverleiben konnten. Der Pericles aber zerfällt, bezüglich der Mitarbeit der Verfasser, in zwei ziemlich scharf geschiedene Hälften, von denen die erste Hälfte so wie der Plan des Ganzen dem Vorgänger, die zweite Hälfte unserm Dichter angehörte. — War es im Timon, wie wir sahen, [1]) vorzugsweise das psychologische Problem in der Entwickelung des Charakters des Misanthropen selber, was Shakespeare's Interesse angeregt und das Maass seiner Betheiligung bestimmt haben mag, so schwebte unserm Dichter offenbar ein anderes Motiv vor, als er auch an dem Pericles seine überlegene Kunst zu beurkunden unternahm: die rührende Gestalt der Marina, der Verlorenen und Wiedergefundenen, mochte den Dichter anziehen, der, was er hier an dem Werke eines Andern partiell und skizzenhaft ausführte, vielleicht bald nachher an der Perdita in *Winter's Tale* und an der Imogen in Cymbeline vollendet und eigenartig zur Erscheinung brachte. Dass er dabei an dem ungeschickten Plane des Vorgängers so wenig änderte, wie beim Timon, das führt uns mit zwingender Consequenz zu derselben Schlussfolge, wie bei jenem Drama: [2]) Pericles war so wenig wie Timon ein Bruchstück, als Shakespeare seine Hand daran legte, sondern ein vollständiges, höchst wahrscheinlich schon dem Publikum durch

[1]) Vgl. im Jahrbuch 1867 S. 339 und S. 352—353.
[2]) Vgl. im Jahrbuch 1867 S. 340—341.

die Darstellung bekanntes Schauspiel, an dessen wenn auch noch so fehlerhaftem Bau Shakespeare aus den in unserer Abhandlung über Timon näher charakterisirten Opportunitätsrücksichten Nichts ändern mochte.

Und mangelhaft genug muss uns allerdings die Construction des Pericles erscheinen. Im treuen Anschluss an die überlieferte, dem Publikum aus Volksbüchern und Gedichten hinlänglich bekannte Sage, wollte der Dramatiker von den wunderbaren Schicksalen und Abenteuern seines Helden zu Wasser wie zu Lande auch nicht ein einziges missen, vielmehr Alles, wie es im Buche stand, in langer Reihenfolge auf der Bühne seinen Zuschauern vorführen, die freilich auch von andern Dichtern an solchen beständigen Wechsel des Personals und des Ortes gewöhnt waren, so dass sie auch ohne entsprechende Theaterdecorationen sich trefflich in solchem bunten Wirrwarr zu orientiren wussten. Man denke nur an *Antony and Cleopatra,* das gleichzeitig mit dem Pericles in die Buchhändlerregister eingezeichnete, vielleicht auch gleichzeitig auf die Bühne gebrachte Stück. Wie in Gower's poetischer und in Twine's prosaischer Erzählung musste auch auf der Bühne der ritterliche Fürst von Tyrus in Antiochien lebensgefährliche Räthsel lösen, in Tyrus in Schwermuth verfallen, in Tharsus als Volksretter auftreten, in Pentapolis Schiffbruch leiden, im Turniere siegen und die Königstochter heirathen, seine junge Frau im Unwetter der See verlieren, damit sie einstweilen in Ephesus geborgen würde, seine neugeborne Tochter in Tharsus unterbringen, damit sie, herangewachsen, mit dem Tode bedroht, von Seeräubern geraubt und nach Mytilene verkauft, später dort vom Vater wiedergefunden würde, der dann schliesslich auch auf einen Wink der Diana die todtgeglaubte Gattin in Ephesus wieder in seine Arme schliessen sollte. Bei einer solchen Fülle und Ueberfülle von Stoff scheint der Verfasser von vornherein auf jeden Versuch verzichtet zu haben, eine einheitliche Handlung und pragmatische Entwicklung in sein Drama, die Scenen wie die Charaktere in einen motivirten Zusammenhang zu bringen. In Ermangelung aller ordnenden Kunst der Anlage verliess er sich für die Wirkung seines Stückes ganz auf seinen Stoff, der in bunter Aneinanderreihung die verschiedenartigsten Personen in den mannigfachsten anziehenden oder spannenden Situationen vorzuführen die reichlichste Gelegenheit darbot; und der dauernde Erfolg seines Stückes, der dann wahrscheinlich auch für Shakespeare ein lockender Anlass war, sich zu betheiligen, hat bewiesen, dass der Verfasser sich nicht geirrt hat in seinem

auf seine Kenntniss des Publikums und der Bühnenwirkung gegründeten Calcül.

Aber auch bei der flüchtigsten, skizzenhaftesten Behandlung liess sich nicht füglich das überreiche Material, regelrecht dramatisirt, in den Raum der herkömmlichen fünf Akte zusammendrängen. Was da nicht hineinging, musste eben in episodischer Berichterstattung erzählt werden von einer gleichsam ausserhalb des Stückes stehenden Figur, die auch zugleich dazu dienen konnte, überall, wo es nöthig schien, die Zuschauer über die stets wechselnde Localität und über die oft in grossen Sprüngen weiter eilende Zeit zu orientiren. Bekanntlich hat auch Shakespeare, selbst in seiner reiferen Periode, diesen Kunstgriff nicht verschmäht. Er leitet *King Henry IV. Second Part* mit der allegorischen Figur der Fama ein, und er illustrirt alle fünf Akte seines *King Henry V.* vermittelst der Reden eines sog. Chorus, wie in klassischer Reminiscenz diese vereinzelte Bühnenfigur, freilich unpassend genug, bezeichnet wurde.[1]) Ebenso muss in *Winter's Tale* die Zeit als Chorus uns über die weite Kluft der sechszehn Jahre weghelfen, welche zwischen dem dritten und dem vierten Akte klafft. Einen viel umfassenderen, freilich auch viel kunstloseren Gebrauch hat der Verfasser des Pericles von diesem Hilfsmittel gemacht, indem er den altenglischen Dichter, dem er theilweise seinen Sagenstoff verdankte, in Person auf's Theater brachte und ihn die Rolle des Chorus übernehmen liess. Als Chorus nämlich wird der altenglische Dichter John Gower in den Ausgaben bezeichnet; in dem Personenverzeichniss der Wilkins'schen Novelle heisst er, vielleicht passender, *the Presenter,* wie auch in der Folioausgabe die den *King Henry IV. Second Part* einleitende Fama als *Rumour the Presenter*[2]) bezeichnet wird. Demgemäss redet Gower auch, so weit die Arbeit des Vorgängers uns in dem Drama erhalten ist, in dem Versmaass des vierfüssigen paarweise gereimten Jambus, in welchem er selbst in seinem moralisirenden episch-allegorischen Werke, der *Confessio Amantis,* die Geschichte des Pericles erzählt hatte. Ja, um die Illusion noch vollständiger zu machen, sind hie und da, wenngleich spärlich und ungeschickt, einige Archaismen in diese Chorusreden eingestreut.

---

[1]) In den ältesten Englischen Dramen wie *Gorboduc* und wie *Tancred and Gismonda* ist die Bezeichnung Chorus noch völlig berechtigt, da nicht eine einzelne Person, sondern mehrere, in den genannten Stücken vier, in dieser Eigenschaft auftreten.

[2]) *Presenter* ist hier im eigentlichen Sinne zu fassen: der das Schauspiel beim Publikum einführt, es demselben gleichsam mit Namen vorstellt.

Erster Akt. Gower's Prolog lässt seltsamer Weise den Helden des Dramas unerwähnt und beschäftigt sich nur mit dem König Antiochus, dessen namenlos bleibender Tochter und deren unglücklichen Freiern. Als ein solcher Freier tritt dann ohne alle Vorbereitung auch der junge Fürst Pericles von Tyrus auf, löst das Räthsel und soll nun sterben, weil er es gelöst, wie die anderen Freier sterben mussten, weil sie es nicht gelöst. Um der Todesgefahr, die er freilich selbst auf sein Haupt herabbeschworen, zu entgehen, entschliesst er sich zur schleunigen Flucht. In dieser ganzen ersten Scene ist von planmässiger Entwicklung und Motivirung so wenig eine Spur zu finden, wie von Shakespeare'schem Stil und Vers. Vielmehr erinnert Beides auffallend an die unshakespeare'schen Partieen des Timon. Die Ungleichheit des Tons, bald gespreizt, bald trivial, in raschem Uebergang von einer Tonart zur andern, die mitten in den oft sehr holprichten Blankvers eingereihten gereimten Sentenzen mit unzeitigen und unpassenden moralischen Betrachtungen, die gesuchte Dunkelheit, die wie philosophischer Tiefsinn aussehen soll, alle diese Merkmale, welche in der Abhandlung über *Timon of Athens* näher charakterisirt und dort auch von Shakespeare's Art scharf unterschieden sind, kehren hier wieder. Zu dem dort bereits Bemerkten mag hier ein fernerer Zug, als im Pericles stärker hervortretend, hinzugefügt werden: die geflissentliche Nachahmung des Shakespeare'schen Stils an einzelnen Stellen, die man deshalb auch wohl für Shakespeare'sche Zuthaten zu diesen ersten Akten des Pericles hat halten wollen, während doch in der That Shakespeare's Mitarbeit erst mit dem dritten Akte beginnt. — Recht im Gegensatze zu der Hast, mit der in der ersten Scene in Antiochien die Ereignisse sich überstürzen, steht die schleppende Handlung oder vielmehr Nichthandlung der zweiten Scene in Tyrus, der Monolog des heimgekehrten Fürsten und der Dialog zwischen ihm und dem treuen Rathgeber Helicanus. Dieses breite Hin- und Hergerede, das nicht zur Sache gehört, erinnert an manche von Shakespeare nicht angetastete Scenen im Timon, z. B. an die zwischen dem Timon selber und seinem treuen Haushofmeister Flavius. — Ebenso erinnert die kurze Prosarede des Thaliard in der dritten Scene an die auch in Timon eingeflochtenen Prosareden der falschen Freunde, als sie, um ein Darlehen angesprochen, ihre Ausreden vorbringen. — Die vierte Scene in Tharsus sollte dem Verfasser eine Gelegenheit bieten, in der Schilderung der Hungersnoth seine rhetorischen Künste zu zeigen, aber in seiner Sucht, Antithesen und Hyperbeln zu gruppiren, übersah er, wie ab-

geschmackt es ist, dass Cleon seiner Gattin in weitläufiger und gezierter Auseinandersetzung diese Dinge erzählt, die sie so gut kennt wie er. Im ungeschickten Contrast zu solchen überflüssigen Redeübungen wird dann das thatkräftige Auftreten des gelandeten Pericles um so flüchtiger und ungenügender behandelt. Dieser Schluss des ersten Aktes erinnert in seiner ganzen Art an die Schlussscenen des Timon, so weit Shakespeare sie von der Hand des Vorgängers überkommen und beibehalten hat.

Zweiter Akt. Gower's Chorusrede, deren Anfang höchst überflüssiger Weise das im ersten Akte Dargestellte recapitulirt, als ob die Zuschauer es schon wieder vergessen haben könnten, wird dann ungeschickt genug durch eine Pantomime *(dumb show)* unterbrochen, die dem Dichter die Scene der Verabschiedung des Pericles von Cleon und von dem dankbaren Tharsus erspart. Solche *dumb shows*, die der älteren Englischen Bühne angehören, finden sich in den Dramen aus Shakespeare's reiferer Periode nur da, wo es sich um übernatürliche Erscheinungen handelt. So in *K. Henry VIII.* und im *Tempest.* Hätte Shakespeare selber den Plan zum Pericles entworfen, so würde er wahrscheinlich, statt zu diesem veralteten Nothbehelfe zu greifen, einfach den ganzen ersten Aufenthalt seines Helden in Tharsus als für den Fortgang der Handlung überflüssig und hinderlich gestrichen haben. — In naiv trivialer Weise erzählt Gower sodann von dem Schiffbruch des Pericles — ebenfalls überflüssig, da wir den Schiffbrüchigen bald selbst auftreten sehen und sein Unglück beklagen hören, und zwar in Ausdrücken, die uns fast vermuthen lassen, dass der Verfasser einige Reminiscenzen aus Shakespeare's *King Lear*, in der Sturmscene auf der Haide, verwerthen wollte. Das folgende Gespräch der dienstfertigen Fischer, in einer Prosa, in welche Pericles dann seinen Blankvers einmischt, erinnert mit seinen politisch-moralisch-satirischen Anspielungen wieder stark an ähnlich beschaffene und ähnlich gemischte Scenen im dritten Akte des Timon. — Ein wahres Muster von ungeschickter Dramatisirung bieten dann die folgenden Scenen (2, 3 und 5): Pericles' Incognito am Hofe des Simonides. Von Charakteristik und Motivirung kann überhaupt in diesem ersten Theile des Dramas nirgendwo die Rede sein, aber die Art und Weise, wie die Prinzessin Thaisa sich dem Pericles an den Kopf wirft, wie dann der alte Simonides nach einer möglichst einfältigen Prüfung den Fürsten von Tyrus unerkannter Weise förmlich zu seinem Eidam presst, — diese kindlichen Naivetäten der Sage in ihrer epischen oder novellistischen Einkleidung werden, so ganz unverarbeitet auf die Bühne über-

tragen, zu platten Albernheiten. — Stark an Timon erinnert auch die zusammenhangslos eingeschobene vierte Scene, wo Helicanus, nachdem er das Ende des Antiochus und seiner Tochter berichtet hat, die ungeduldigen Grossen von Tyrus ungefähr eben so zu beschwichtigen sucht, wie der Haushofmeister Flavius die andringenden Gläubiger, auch in denselben holprichten unshakespeare'schen Versen.

Dritter Akt. Für den Anfang der Gower'schen Chorusrede hat der Dichter an die Schluss-Scene des *Midsummer-Night's Dream* gedacht. Dann muss ihm die Pantomime wieder über ein Paar Scenen weghelfen, in denen die Handlung rasch fortschreitet, worauf Gower noch einmal das Wort nimmt und, wie im Beginn des zweiten Aktes, in ungeschicktester Wiederholung abermals eine Verabschiedung des Pericles, abermals einen schlimmen Seesturm zu schildern hat — letzteres wiederum doppelt überflüssig, da wir nachher den Pericles selbst in dieser Drangsal sehen, Gower also seinen Bericht sich und uns hätte ersparen können. — Mit dem Schlusse dieser Chorusrede greift nun Shakespeare's Thätigkeit ein. Zwar an dem weiteren Scenarium konnte oder mochte er Nichts ändern, aus den vorher schon angedeuteten und in der Abhandlung über Timon näher entwickelten Gründen,[1]) aber das unverkennbare Gepräge seiner Diction und Metrik aus seiner spätern Zeit drückte er doch allem Folgenden auf, und seine überlegene Charakteristik wusste aus den Figuren, die bisher blosse Marionetten gewesen waren, wirkliche lebensfähige Gestalten zu schaffen, an deren Wohl und Weh wir ein bis dahin uns kaum zuzumuthendes Interesse nehmen können. Der Grund, weshalb Shakespeare erst hier eingriff und alles Vorhergehende unangetastet liess, ist oben bereits angedeutet worden: es waren eher die Schicksale der Marina, als die ihres Vaters, die ihm für seine dichterische Bearbeitung ein dankbares Thema darzubieten schienen, und die Schicksale der Marina beginnen ja mit ihrer stürmischen Geburt in dieser Scene, die in einzelnen, dem Seeleben entlehnten, Zügen an die erste und zweite Scene des *Tempest* erinnert, aber nicht, gleich manchem Detail in der vorhergehenden Arbeit des Vorgängers, wie die schwächliche Nachahmung eines grossen Vorbildes von Seiten eines untergeordneten Dichters, sondern wie eine völlig ebenbürtige Schöpfung neben der andern. Ein metrisches Kennzeichen, dass hier der Vorgänger aufhört und Shakespeare anfängt, ist das Verschwinden aller jener gereimten Sentenzen, die der Vorgänger im Pericles wie im Timon

---

[1]) Vgl. Jahrbuch 1867. S. 340—341.

mitten in seine lahmen Jamben einzufügen liebt. Ebenso verschwindet von diesem Punkte an aus der Diction alle Gespreiztheit, Schiefheit und Unklarheit des Ausdruckes, welche den Stil des Vorgängers so oft entstellt. — In der zweiten Scene ist als echt Shakespearisch hervorzuheben die tiefsinnige Selbstcharakteristik des Cerimon und die wunderbar anschauliche Art, wie uns die Wiedererweckung der Thaisa vorgeführt wird: kein Wort zu viel, aber jedes Wort zum Ziel treffend. Weniger Pathos, als diese beiden Scenen in knappester Fassung entwickeln, finden wir in der dritten und in der vierten Scene. Sie gehören zu solchen, den Fortgang der Handlung bezeichnenden thatsächlichen und orientirenden Scenen, wie sie uns auch sonst in Shakespeare's späteren Dramen begegnen, z. B. in *Winter's Tale* und in Cymbeline, an deren Schluss-Scenen die so eben besprochene zweite Scene mahnt, und an die wir im fünften Akte des Pericles noch lebhafter gemahnt werden.

Vierter Akt. Gower's Chorusworte hat Shakespeare von dem Vorgänger hier noch beibehalten, wie der vielfach schiefe und unklare Ausdruck, die Zusammenhangslosigkeit und der schlechte Vers — Gower spricht mit richtiger Selbsterkenntniss von *the lame feet of my rhyme* — hinlänglich beurkunden. — Auf das letzte schöne Reimpaar des Vorgängers:

Dionyza doth appear,
With Leonine, a murderer[1])

folgt dann im grellen Contrast Shakespeare's kräftiger, mannigfach variirter Blankvers, Shakespeare's in die Augen springende Charakteristik. Die Dionyza, die vorher unter den Händen des Vorgängers ein farbloser Schatten gewesen, gewinnt hier unter Shakespeare's Händen plötzlich Fleisch und Blut, wird gleichsam zu einer zweiten Lady Macbeth, und ist doch, wie bei Shakespeare niemals derselbe Charakter unverändert in einem zweiten Drama wiederkehrt, mit hinreichend unterscheidenden Zügen ausgestattet. — Die dann mit Blumen für das Grab ihrer Amme auftretende Marina

---

[1]) Nach dieser Bezeichnung müssten wir glauben, in dem Leonin einen gewerbsmässigen, von der Dionyza gedungenen, „Mörder“ auftreten zu sehen, wie solche etwa in Macbeth den Banquo umbringen. Es ergiebt sich jedoch, dass Leonin einfach der Diener der Dionyza ist, der sich nur mit Widerstreben in den Willen seiner Gebieterin fügt und insofern gar kein „Mörder“ ist, als er in der That die Marina nicht tödtet, sondern sie sich von den Piraten entreissen lässt.

erinnert an die Perdita in *Winter's Tale* als Schäferin und an die Imogen in Cymbeline, da die Brüder die vermeintliche Leiche des Knaben Fidele mit Blumen bestreuen. — Leider ist gerade diese Scene in dem uns erhaltenen Texte besonders corrumpirt und verstümmelt, obgleich auf der andern Seite nicht zu verkennen ist, dass Shakespeare diese ersten Scenen aus seiner eigenen Feder skizzenhafter behandelt hat, als was darauf folgt: die Bordellscenen des vierten Aktes. In denen haben wir ein Muster lebendigster, dramatischer Darstellung in Shakespeare's eigenster, glücklichster Manier. Der Gegensatz zwischen Humor und Pathos, zwischen der Gemeinheit der Bordellgenossen und der sittlichen Reinheit der Marina in solcher schnöden Umgebung konnte nur von Shakespeare so tief gefasst werden und bildet ein vollkommenes Seitenstück zu demselben Gegensatz, wie ihn unser Dichter auch in *Measure for Measure* gezeichnet hat. Die Strafreden der Marina an den Statthalter Lysimachus und an den Diener der Kupplerin, den köstlich charakterisirten Boult, nehmen es in der That wohl mit den glänzendsten Partieen der Isabella in dem genannten Drama auf, so verschiedenartig auch die beiden Frauencharaktere angelegt und hingestellt sind. — In diese Scenen in Mitylene ist dann die vierte, in Tharsus spielende, eingeschoben, die, ebenso unzweifelhaft von Shakespeare herrührend, in dem Zwiegespräch des schwachen Cleon und der ruchlos starken Dionyza wiederum an Macbeth und Lady Macbeth vor und nach Duncan's Ermordung erinnern. — Für den Schluss der vierten Scene, der in ungeschickter Weise die nächsten Schicksale des Pericles theils von Gower erzählen, theils pantomimisch darstellen lässt, war Shakespeare an den Plan des Vorgängers gebunden und durfte an dessen summarischem Verfahren Nichts ändern, wollte er nicht durch Einfügung neuer Scenen das Stück ungebührlich ausdehnen. Aber die Chorusreden hier hat Shakespeare doch selbst neu verfasst, und zwar in dem Stil und Vers, in welchem er vor dem vierten Akte seines *Winter's Tale* die Zeit als Chorus reden lässt; ganz abweichend von der Manier des Vorgängers, der, wie wir sahen, in den von ihm verfassten Chorusreden den Stil und Vers der *Confessio Amantis* des alten Dichters Gower geflissentlich, wenn auch nicht glücklich, nachahmt.

Fünfter Akt. Auch die Chorusrede, die den fünften Akt einleitet, muss Shakespeare neu geschrieben haben, diesmal in demselben Stil und Vers gereimter Vierzeilen, in welchem die Vision des Posthumus im fünften Akte des Cymbeline verfasst ist. — An Cymbeline und an *Winter's Tale* in ihren letzten grossen Erkennungs-

und Wiedersehens-Scenen lehnt sich auch der fünfte Akt des Pericles in seinen frappantesten Zügen und Wendungen an. Namentlich in der ersten Scene, in der Steigerung des Affects bei der Begegnung zwischen Vater und Tochter bewährt unser Dichter dieselbe psychologische Feinheit und künstlerische Meisterschaft, die wir in den entsprechenden Scenen der genannten Dramen zu bewundern haben. Echt Shakespearisch ist auch hier, wie in der früheren Scene der Wiederbelebung der scheintodten Thaisa unter Cerimon's Pflege, die Art, wie unser Dichter die Musik eingreifen lässt, ganz wie in der Scene des *King Lear*, wo der alte König im Zelte der Cordelia wieder zur Besinnung gelangt. — Diana erscheint dem entschlummerten Pericles, wie Jupiter dem schlafenden Posthumus im Cymbeline erscheint, und entbietet ihn zu ihrem Tempel in Ephesus. — Die Fülle des noch restirenden Stoffes hatte den Vorgänger gezwungen, zum Schlusse der zweiten Scene den alten Gower abermals auftreten und zur Verständigung das Nöthige erzählen zu lassen. Auch diese Chorusreden muss Shakespeare neugeschrieben haben, im Stil und Vers des von Prospero im *Tempest* gesprochenen Epilogs, obgleich unser Dichter hier sich enger als in den beiden vorhergehenden Chorusreden an die Manier des Vorgängers angeschlossen, vielleicht auch Einiges von ihm beibehalten hat. Ebenso mag in der dritten Scene, in der unser, hier nur skizzirender, Dichter offenbar zum Schlusse eilte, zu Anfang Einiges aus der Arbeit des Vorgängers stehen geblieben sein, denn die erste Rede des Pericles erinnert wieder an unshakespearische Partieen im Timon, während das Folgende deutlich genug den Stempel Shakespeare'scher Arbeit trägt. — Auch in dem Epiloge Gower's mag sich unser Dichter durch das Vorbild des Vorgängers haben bestimmen lassen, dergestalt dass er, was Jener in den conventionellen Gower'schen vierfüssigen Jamben geschrieben, nur in den schon für eine frühere Chorusrede von ihm angewandten fünffüssigen gereimten Jambus übertrug, ohne an der ziemlich unkünstlerisch nüchternen Recapitulation aller vorher aufgetretenen Personen Etwas zu ändern. Das Publikum mochte diese schliessliche Berichterstattung aus Gower's Munde eben nicht entbehren wollen: erfuhr es z. B. doch erst hier, dass und wie die Nemesis den Cleon und sein Weib ereilt habe. In Shakespeare's Manier ist dieser Epilog gewiss nicht; er würde, wenn nicht die mehrfach angedeuteten Rücksichten auf den Vorgänger wie auf das Publikum ihn geleitet, das Drama ohne Zweifel mit dem Weggange des Pericles und der wiedergefundenen Seinigen geschlossen haben.

Wer war nun dieser Vorgänger, der ursprüngliche Verfasser des *Timon of Athens* und des *Pericles, Prince of Tyre,* dessen Namen der berühmtere Name seines überlegenen Mitarbeiters in das Dunkel der Vergessenheit zu drängen vermocht hat, zu einer Zeit, die doch sonst sorgfältigere dramaturgische Aufzeichnungen uns überliefert hat, als die vorshakespearesche Periode und die Shakespeare'sche Jugendperiode gethan? War es Bescheidenheit oder Gleichgültigkeit, was diesen Anonymus bewog, sein geistiges Eigenthum so ohne alle Reclamationsversuche in Shakespeare's Besitz übergehen zu lassen? Allenfalls beim Timon liesse sich das annehmen, bei einem Drama, von dessen Aufführung zu Shakespeare's Zeit keine Notiz, von dessen beabsichtigtem Druck kein Vermerk in den Registern der Buchhändlergilde uns Etwas meldet, bis dass die Aufnahme desselben in die Folioausgabe von 1623 das Werk als ein Shakespeare'sches vielleicht aus längerer Verborgenheit in der Bibliothek des Blackfriars- und Globus-Theaters wieder an's Licht zog. Aber ein Anderes ist es doch mit dem Pericles, für dessen ebenso eminente wie andauernde Popularität wir oben so manche Zeugnisse anführen konnten. Sollte auch da der ursprüngliche Verfasser nicht den Versuch wenigstens gemacht haben, seinen gebührenden Antheil an einem Autorruhme, auf den die Herausgeber der Folio für ihren „Freund und Genossen“ Shakespeare zu verzichten scheinen, in Anspruch zu nehmen? Und allerdings hat er das gethan, wenn auch nur andeutend in indirecter Weise.

In demselben Jahre 1608, in welchem Edward Blount die Absicht kund gab, das Drama Pericles drucken zu lassen, erschien bei Nathanael Butter, dem wir gleichzeitig die beiden ersten Auflagen des Shakespeare'schen *King Lear*[1]) verdanken, eine Novelle[2]) mit folgendem Titel:

> *The Painfull Aduentures of Pericles, Prince of Tyre. Being the True History of the Play of Pericles, as it was lately presented by the worthy and ancient Poet John Gower.*

---

[1]) Dass im Jahre 1608 nur zwei, nicht, wie man bisher angenommen hatte, drei Quartausgaben des *King Lear* erschienen, haben die sorgsamen Forschungen der neuesten *Cambridge Editors* ergeben.

[2]) Um das Dasein dieser Novelle stand es misslich, so lange dasselbe lediglich durch Payne Collier's Aussagen und Citate bezeugt war. Erst seitdem Tycho Mommsen 1857 das Büchlein aus dem vielleicht einzigen vollständig erhaltenen Exemplar der Züricher Stadtbibliothek herausgegeben hat, ist die Thatsache sicher festgestellt.

Auf dem alten Titelblatt ist zugleich in einem Holzschnitte Gower selbst dargestellt, wie man plausibel vermuthet hat, in dem Costüm, das er auf dem Globus-Theater trug. Die Widmung *„To The Right Worshipfull and most woorthy Gentleman Master Henry Fermor, one of his Maiesties Justices of Peace for the Countie of Middlesex“* macht uns in ihrer Unterschrift den Verfasser namhaft, den das Titelblatt selber nicht nennt: George Wilkins. — Der Titel: *The Painfull Aduentures etc.* und noch mehr die Ueberschrift der einzelnen Seiten: *The Patterne of Pericles, Prince of Tyre*, oder, noch unsinniger: *A patterne of the painefull Aduentures of Pericles, Prince of Tyre*, ist offenbar in buchhändlerischer Speculation so abgefasst, in geflissentlicher Nachahmung des Titels jener ältern Novelle, die, zuerst 1576 gedruckt, als ein populäres Volksbuch wiederholt aufgelegt wurde, zuletzt noch 1607, im Jahre vor der Erscheinung der Wilkins'schen Novelle, vielleicht also im Jahre der ersten Aufführung des Pericles, welche gar wohl die Reproduction jener novellistischen Quelle des Dramas wie die Production dieser novellistischen Nachbildung desselben veranlasst haben kann. Der Titel jenes älteren Werkes lautet nämlich: *The Patterne of painefull Aduentures: Containing the most excellent, pleasant and variable Historie of the strange accidents that befell unto Prince Apollonius, the Lady Lucina his wife, and Tharsia his daughter. Gathered into English by Laurence Twine Gentleman.* — Wie diese von Twine aus den *Gesta Romanorum* übersetzte und bearbeitete Novelle in noch weiterem Umfange als Gower's *Confessio Amantis* dem Drama zu Grunde gelegen hat, so ist sie auch, theilweise wörtlich, in die Novelle von Wilkins mit hinübergenommen, während die letztere andererseits aus einer, ebenfalls theilweise wörtlichen, Paraphrase des Dramas besteht. Wenn nun Wilkins seine Novelle, die aus zwei, in jener Zeit hinlänglich bekannten, Elementen, dem alten Volksbuch von Twine und dem neuen Drama Pericles, fast zu gleichen Theilen ohne alle eigne Zuthat componirt ist, dennoch in der Widmung an seinen Gönner, den Friedensrichter für die Grafschaft Middlesex, also an eine Respectsperson, als *a poore infant of my braine*[1]) zu

[1]) Weiterhin in der Widmung nennt er sich den Vater dieses Kindes: *If you take this to refuge, her father dooth promise that with more labored houres he can inheighten your Name and Memorie, and therein shall appear he will not die ingratefull.* — Diese Worte sind offenbar der Shakespeare'schen Widmung von *Venus and Adonis* an den Grafen Southampton nachgeahmt: *and vow to take advantage of all idle hours, till I have honoured you with some graver labour.*

bezeichnen wagt, so lässt sich der Verdacht und Vorwurf des frechsten und noch dazu gar nicht zu bemäntelnden Plagiats von dem Verfasser nur abwenden durch die Annahme, dass doch der eine dieser beiden Bestandtheile seines Werkes sein wahres Eigenthum gewesen sein muss. Dieser Bestandtheil kann aber, nach der ganzen Sachlage, nur das Drama gewesen sein. Und auf das Drama weist denn auch Wilkins überall hin in einer Weise, die für einen Plagiator doch allzu herausfordernd erschiene. Einem Plagiator wäre allenfalls zuzutrauen, dass er durch alle Kapitel seiner Novelle die aus Lawrence Twine entlehnten Worte mit den Worten des Dramas — den Blankvers in Prosa aufgelöst — zu einem Ganzen verschmolzen hätte, ohne der überall hervortretenden stylistischen Unebenheiten zu achten; aber ihm wäre doch kaum zuzutrauen, dass er auch die Form des ausgebeuteten Dramas, mehr als für seine novellistischen Zwecke erforderlich war, so nachdrücklich betonte, wie Wilkins das thut. Schon das Titelblatt citirt zuerst im Allgemeinen das Drama *(the Play of Pericles)* und im Besondern dann die Einrahmung desselben in die Chorusreden Gower's, der sogar selbst auf dem Titelblatt abgebildet ist. Zum Schlusse der ziemlich ausführlichen Inhaltsanzeige *(the Argument)* wird diese Einkleidung, auf die der Novellist sich als auf seine eigne Erfindung förmlich Etwas zu Gute thun muss, nochmals betont: *Onely intreating the Reader to receive this Historie in the same maner as it was under the habite of ancient Gower the famous English Poet, by the King's Maiesties Players excellently presented.* — Auf diese Inhaltsanzeige folgt dann, ganz wie bei einem Drama, das in den Quartausgaben des Pericles fehlende Verzeichniss der auftretenden Personen: *The Names of the Personages mentioned in this Historie,* beginnend mit *John Gower the Presenter* und schliessend mit *Diana Goddesse of chastitie*: sämmtliche Personen genau so benannt, wie sie in dem Drama heissen. Denn so reichlich der Novellist Wilkins im Uebrigen auch seinen Vorgänger Twine ausgebeutet haben mag, von den Namen seiner Novelle hat er ihm keinen einzigen abgeborgt, der sich nicht etwa auch in dem Drama fände.

Die natürlichste Erklärung dieser Seltsamkeiten scheint nun folgende zu sein. Wilkins hatte zuerst mit gleichmässiger Benutzung der *Confessio Amantis* von Gower und des Volksbuches von Twine das Drama Pericles vollständig geschrieben, vielleicht auch schon aufführen lassen, als Shakespeare sich entschloss, die zweite Hälfte desselben umzuarbeiten für die *King's Players*, deren Gesellschaft er selbst, wenn auch damals nicht mehr als Schauspieler, doch noch

als Schauspieldichter angehörte. Damit gelangte das Stück, falls es nicht bereits früher ihr Eigenthum war, in den Besitz dieser Gesellschaft, die es eher unter Shakespeare's berühmtem Namen als unter der bescheidenen Firma des wenig bekannten Wilkins, mit dem sie sich in irgend einer Weise abfand, zur Aufführung auf ihrem Globus-Theater bringen mochte, im Jahre 1608 oder frühestens 1607. Die ungemeine Popularität des Dramas, welche 1608 den Edward Blount bewog, dasselbe für den Druck in die Buchhändlerregister einzutragen, ohne dass er des Manuscriptes, wie es scheint, habhaft werden konnte, mochte auch dem ursprünglichen Verfasser den Gedanken und den Wunsch nahe legen, nicht ganz der literarischen und pecuniären Früchte seiner Arbeit verlustig zu gehen. Zwar das Drama, das mittlerweile in den Besitz der *King's Players* übergegangen und unter Shakespeare's Händen ein ganz anderes geworden war, durfte er nicht mehr drucken lassen, wohl aber eine novellistische Bearbeitung desselben Stoffes, welche durch eine leidlich geschickte Verschmelzung zweier ursprünglich disparater Elemente den Lesern zugleich das Twine'sche Volksbuch und das damals grade so beliebt gewordene Schauspiel darzubieten oder zu ersetzen vermochte. Charakteristisch ist es, dass Wilkins in dieser Publikation, die so deutlich als ein Surrogat des damals dem Drucke noch vorenthaltenen Dramas sich ankündigte, einen Verfasser desselben nirgendwo namhaft macht, weder auf dem Titelblatt noch am Schlusse des Arguments, wo er doch die Schauspielergesellschaft lobend erwähnt, die das Stück zur Aufführung gebracht (*by the Kings Maiesties Players excellently presented*). Im Publikum galt ohne Zweifel Shakespeare damals, im Jahre 1608, ebenso allgemein für den Verfasser, wie im folgenden Jahre, als Henry Gosson aus einem, höchst wahrscheinlich den *King's Players* entwendeten, vielfach verstümmelten Manuscript den Pericles als ein Shakespeare'sches Drama edirte. Wenn nun Wilkins auf dem Titel und in der Vorrede seiner Novelle dieser allgemeinen Meinung weder zustimmte noch widersprach, vielmehr in auffallender Weise den Namen des Dichters überging, so lag eben für ihn ein complicirter Fall vor: sich selbst konnte er nicht wohl mehr als Verfasser nennen, bei einem Drama, das, von Shakespeare umgearbeitet, aufgehört hatte, wenigstens in der Gestalt seiner damaligen Aufführung, das Eigenthum des ursprünglichen Autors zu sein. Ebenso wenig aber wollte er dem überlegenen Shakespeare die ausdrückliche und ausschliessliche Ehre der Autorschaft eines Dramas zuerkennen, das doch von ihm selber entworfen war und theilweise auch in der Bühnen-

darstellung der Zeit noch von ihm herrührte. Den Näherstehenden war dies, dem grossen Publikum vielleicht weniger klare, Sachverhältniss gewiss nicht unbekannt, und der Friedensrichter Henry Fermor z. B. wusste wohl, mit welchem Rechte Wilkins die ihm dedicirte Novelle *„a poore infant of my braine“* nennen durfte, ohne sich damit als den unverschämtesten Plagiator zu prostituiren. Und auch späterhin, als Shakespeare's berühmter Name den ‚unberühmten des George Wilkins längst ganz in den Hintergrund gedrängt hatte, war bei den Eingeweihten der wahre Thatbestand nicht in Vergessenheit gerathen, mochten auch die Nichteingeweihten vielleicht sich darüber verwundern, dass die Herausgeber der Folioausgabe „sämmtlicher Dramen Shakespeare's“ 1623 den fortdauernd so populären Pericles von ihrer Sammlung ausschlossen. Von ihrem Standpunkte aus hatten Heminge und Condell gewiss Recht, aber andrerseits müssen wir es beklagen, dass sie nicht aus ihrer Theaterbibliothek uns den Pericles in vollständigerer, correcterer Gestalt darboten, als ihn vorher Edward Blount in seiner Quartausgabe geliefert hatte. Wie viel wir von dem ächten Texte dabei eingebüsst haben, das lehrt jede irgend eingehende Collation des Dramas mit der Novelle, wie eine solche zuerst von Collier, sodann auch von mir in unsern resp. Shakespeare-Ausgaben versucht wurde. Dass dem George Wilkins 1608 eine bessere und completere Textrecension vorlag, als 1609 Blount sie für seinen Druck benutzen konnte, ist freilich nach obigen Auseinandersetzungen erklärlich genug, so auffallend es sonst auch erscheinen müsste.

Die hier aufgestellte und erörterte Hypothese, dass der Verfasser der Novelle Pericles zugleich der ursprüngliche Verfasser der Dramen Pericles und Timon gewesen, bedarf zu ihrer weiteren Begründung noch des Nachweises einer durchgängigen stylistischen, metrischen und dramaturgischen Verwandtschaft zwischen den genannten beiden Schauspielen und einem anerkannten dramatischen Werke desselben Dichters. Von George Wilkins' Lebensumständen ist uns zwar Nichts überliefert, aber mit Einem Drama wenigstens war er bereits 1607, also ein Jahr vor der Erscheinung seines novellistischen Pericles, hervorgetreten, und zwar mit einem Drama, das, am 31. Juli von dem *Master of the Revels,* Sir George Buc, zur Aufführung zugelassen, von den *King's Players* gespielt, sich eines grossen Beifalls erfreut haben muss. Der erste Druck, dem später-

hin drei andere Auflagen (1611 — 1629 — 1637)[1]) folgten, erschien noch im Jahre 1608, mit folgendem Titel:

> *The Miseries of Inforst Marriage. As it is now playd by his Maiesties Seruants, Qui alios (seipsum) docet. By George Wilkins. London Printed for George Vincent and are to be sold at his shop in Woodstreet.*

Wie im Timon und im Pericles sehen wir auch hier einen dankbaren und anziehenden Stoff aus Mangel an Consequenz und an Motivirung in der Entwicklung der Handlung wie in der Charakteristik der handelnden Personen nicht zu dem vollen dramatischen Ausdruck gebracht, dessen derselbe gewiss fähig gewesen wäre. Das „Elend einer erzwungenen Heirath" soll dargethan werden an dem Schicksal des minorennen begüterten William Scarborow, der, nachdem er so eben in Yorkshire sich mit der Tochter des Sir John Harcop verlobt hatte, von seinem Oheim und seinem Vormund in London zu einer anderweitigen Vermählung mit der Nichte des Letztern, des Lord Faulconbridge, sich zwingen lässt. Als die Nachricht davon in einem kläglichen Briefe des Neuvermählten an seine ehemalige Braut nach Yorkshire gelangt, da weiss die verlassene Verlobte nichts Besseres zu thun, als sich umzubringen. Sie motivirt ihren Entschluss in einem Monologe, dessen letzter Theil hier mitgetheilt werden mag:

He writes here To forgive him, he is married:
False gentleman: I do forgive thee with my heart:
Yet I will send an answer to thy letter,
And in so short words, thou shalt weep to read them,
And here's my agent ready: Forgive me I am dead.
'Tis writ and I will act it. Be judge, you maids,
Have trusted the false promises of men:
Be judge you wives the which have been inforc'd
From the white sheets you lov'd to them ye loath'd:
Whether this axiom may not be assured,
Better one sin than many be endured.
My arms embracings, kisses, chastity
Were his possessions; and whilst I live

---

[1]) Vierzig Jahre nach dieser letzten Ausgabe brachte Aphra Behn das Stück wieder auf die Bühne, in einer Umarbeitung, die viel von dem Plan und von der Sprache beibehielt, unter dem Titel: *The Town Fop, or, Sir Timothy Tawdrey.*

He doth but steal those pleasures he enjoys,
Is an adulterer in his married arms,
And never goes to his defiled bed,
But God writes sin upon the tester's head.
I'll be a wife now, help to save his soul
Though I have lost his body, give a slake
To his iniquities, end with one sin,
Done by this hand, and many done by him.
Farewell the world then, farewell the wedded joys,
Till this I have hop'd for, from that gentleman!
Scarborow, forgive me: thus thou hast lost thy wife,
Yet record, world, though by an act too foul,
A wife thus died, to cleanse her husband's soul.

Sie bringt sich also um, damit der Treulose hinfort ohne Gewissensbisse desto vergnügter mit seiner legitimen Gattin leben könne! Leider wird dieser edle Zweck nicht erreicht. Das auf seiner Hochzeitsreise begriffene junge Ehepaar kommt gerade auf dem Landsitze des Sir John Harcop an — der unbegreiflich freche Besuch wird weiter nicht motivirt, als dass sie gerade vorbeireiten — um die noch warme Leiche der armen Selbstmörderin zu finden. Der junge Ehemann beschliesst in seiner Verzweiflung als Sühnopfer für die Geopferte sich von seiner jungen, an dem Vorgange durchaus unschuldigen, Frau loszusagen, die er im Geleit des treuen Butler in Yorkshire zurücklässt, selbst aber in London ein liederliches Junggesellenleben zu führen, wozu ihm denn drei schmarotzende Freunde und Reisebegleiter auf's Beste behilflich sind. — Wir finden ihn sodann mitten in diesem ausgelassenen Treiben in der Mitrataverne, einer bekanntlich von Schauspielern und Schauspieldichtern zu Shakespeare's Zeit stark frequentirten Kneipe, im Kreise seiner Cumpane, deren Einen er aus einer drohenden Schuldhaft auszulösen hat. Dort suchen ihn denn bald seine beiden jüngern Brüder auf, deren Erbtheil er bereits mitverprasst hat. Diese ungestümen Mahner werden mit ihm handgemein und von ihm und seinen Gesellen schlimm zugerichtet; eben so der treue Butler, der sehr zur Unzeit aus Yorkshire mit der unwillkommenen Nachricht kommt, dass die verstossene Gattin den Verschwender unterdess mit Zwillingen beschenkt habe. Der treue Butler erklärt sich dann bereit, der beiden jüngern Brüder und ihrer ebenfalls durch den Verschwender ruinirten Schwester sich nach Kräften anzunehmen, nachdem sie jedoch vorher von dem Wundarzt sich die im

Handgemenge davon getragenen Wunden haben heilen lassen. Er schliesst seine Anrede an die Brüder:

To keep you honest, and to keep you brave,
For once an honest man will turn a knave.

Die erste Zeile ist nicht so ganz wörtlich zu nehmen, denn an dem Strassenraube, den er, um der Noth der Brüder abzuhelfen, unternimmt, betheiligt er diese selbst und schilt sie dann tüchtig aus, dass sie sich so ungeschickt und so feige dabei benehmen. Um ferner der verarmten Schwester zu einem ehrbaren Fortkommen behülflich zu sein, verkuppelt er sie an den nichtsnutzigen Freund ihres nichtsnutzigen Bruders William, indem er diesem Parasiten vorspiegelt, sie sei eine reiche Erbin. Der rasch vollzogenen Ehe folgt die Reue, die unliebsame Entdeckung der wahren Finanzverhältnisse, auf dem Fusse nach, und der treue Butler ist höchst verwundert und empört, wenn der enttäuschte Ehemann die angebliche Erbin maltraitirt und zum Hause hinauswirft. — Mittlerweile ist der junge Verschwender ganz heruntergekommen und äussert sich über seine traurige Situation in folgendem Monologe:

What is a prodigal? 'Faith like a brush,
That wears himself to flourish others' cloths,
And, having worn his heart even to the stump,
He's thrown away like a deformed lump;
Oh! such am I, I have spent all the wealth
My ancestors did purchase, made others brave
In shape and riches, and myself a knave.
For tho' my wealth rais'd some to paint their door,
'Tis shut against me, saying I am but poor;
Nay, even the greatest arm whose hand hath grac'd
My presence to the eye of majesty shrinks back:
His fingers clutch and like to lead,
They are heavy to raise up my state, being dead.
By which I find, spendthrifts (and such am I)
Like strumpets flourish, but are foul within
And they, like snakes, know when to cast their skin.

Daran schliesst sich eine abermalige Rauferei mit den Brüdern und der verzweifelte Entschluss der Letztern, sich selbst wegen des begangenen Strassenraubes zu denunciren, damit der Verschwender durch die Schmach ihrer Todesstrafe blamirt werde. Der eine Bruder ruft ihm zu:

If now I die, that death and public shame
Is a corsive to your soul, blot to your name.

Um den Jammer des überdies von wucherischen Gläubigern bedrohten, von seinen schmarotzenden Cumpanen verlassenen Verschwenders voll zu machen, ist die verbannte Gattin mit den Zwillingen, die mittlerweile sprechen lernten, von Yorkshire nach London gekommen und überfällt den Taugenichts mit den rührendsten Bitten. Zugleich tritt ein Oxforder Doctor der Theologie auf, der im ersten Akt das unglückliche Paar getraut hat und nun — leider etwas spät! — sich zu dem Versuche gedrungen fühlt, den bankerotten Scarborow auf bessere Wege zu bringen. Der aber kehrt den Spiess um und, statt sich vom Doctor den Text lesen zu lassen, liest er ihn ihm selber. All sein Unheil rührt ja einzig davon her, dass der Doctor zu seiner erzwungenen Heirath die Hand geboten hat; und zur deutlicheren Demonstration des ihm widerfahrenen Unrechts, hat er schon den Dolch gezückt, um Weib und Kinder zu tödten, als die rettende Katastrophe eintritt. Der treue Butler kommt als Deus ex Machina mit einem Briefe:

Read but this letter.
Sir William. *Which tells you that your lord and guardian's dead.*
Butler. *Which tells you that he knew he did you wrong,*
Was griev'd for't, and for satisfaction,
Hath given you double of the wealth you had.
Brothers. *Increas'd our portions.*
Wife. *Given me a dowry too.*
Butler. *And that he knew,*
Your sin was his, the punishment his due.
Scarborow. *All this is here:*
Is heaven so gracious to sinners then?
Butler. *Heaven is, and has his gracious eyes,*
To give men life, not like intrapping spies.

So löst das Vermächtniss des reumüthigen Vormundes, Lord Faulconbridge, Alles in Wohlgefallen auf, indem auch die nun mit einer Mitgift bedachte Schwester der Scarborows von ihrem nichtsnutzigen Gemahl wieder zu Gnaden aufgenommen wird.

Die Aehnlichkeiten zwischen diesem Drama und dem Timon, so weit derselbe nicht von Shakespeare umgearbeitet ist, sind unverkennbar. In beiden Schauspielen wird der Held, der durch eigene Schuld, durch sinnlose Verschwendung, sich in's Elend stürzt,

als ein Opfer fremder Schlechtigkeit aufgefasst, als ein Märtyrer, dessen erduldete Unbill an Andern gestraft werden muss: im Timon an den hartherzigen Athenern, in den *Miseries of Inforced Marriage* an dem Vormund, der den jungen Scarborow zu der Verheirathung gezwungen hat, obgleich in der betreffenden Scene der Widerstand des charakterlosen Mündels in der That schwach genug ist und er auf einige Drohungen des Vormundes hin sich bald genug fügt mit den Worten:

Fate pity me, because I am inforc'd:
For I have heard those matches have cost blood,
Where love is once begun and then withstood —

nachdem er, der im ganzen Drama als ein wahrer Lump erscheint und keinerlei Theilnahme erwecken kann, vorher pathetisch ausgerufen hat:

World, now thou seest what 'tis to be a ward!

An den Timon erinnern auch die Geldverhältnisse, die in den *Miseries* eine eben solche Rolle spielen: der Freund, der aus der drohenden Schuldhaft gelöst wird; die Schuldhaft, die dem Verschwender dann selber droht; Wucherer, Schmarotzer, endlich der treue Butler, der als ein wahres Seitenstück zu dem Haushofmeister Flavius im Timon erscheint, freilich auch wie dieser dem alten Adam in Shakespeare's *As You Like it* nachgebildet ist. Die Nachahmung Shakespeare's, im Stil und in einzelnen Figuren, tritt überhaupt deutlich genug in den *Miseries* hervor: die Wirthshausscenen in der Mitrataverne sind eine berechnete Copie des Treibens in der Kneipe zum Eberkopf in *King Henry IV.*, nur dass leider der Shakespeare'sche Witz nicht mit daher entlehnt ist. Ebenso ist der nächtliche Strassenraub, den der Butler mit den jüngern Brüdern Scarborow unternimmt, offenbar, wenn auch sehr zur Unzeit und mit gewaltsamster Motivirung eingeschoben, eine geflissentliche Nachahmung der Scenen, in denen Falstaff die Krämer berauben will.

Auf Timon und auf Pericles zugleich weist noch mehr als die ungeschickte Behandlung eines ursprünglich nicht ungeschickten Stoffes die Form der *Miseries* hin: Prosa, Blankvers und gereimter Vers durcheinander gemischt,[1]) ohne dass sich überall ein Grund

[1]) Tycho Mommsen muss das Stück nicht mit gewohnter philologischer Akribie gelesen haben, wenn er in *The Editor's Preface* zu seiner Ausgabe der Wilkins'schen Novelle von den *Miseries of Inforced Marriage* sagt: *It is written in prose.*

für solchen Wechsel absehen liesse. Die Charakteristik, die ich in der Dissertation über den Timon von dem Versbau der unshakespeare'schen Theile des Dramas gab, gilt auch von den unshakespeare'schen Theilen des Pericles und von den *Miseries*. Schon die obigen Proben aus letzterem Drama zeigen die dort hervorgehobene Liebhaberei, Reimverse mitten in den Blankvers einzuflechten. Auch was in jener Dissertation mit zahlreichen Beispielen belegt ist, „dass der Vorgänger mit trivialen und geschmacklosen Reimsprüchen seine Reden in der Mitte überall ausstattet und seine Scenen am Schlusse verziert", ferner „dass diese Sentenzen oft nur des Reimes wegen angebracht scheinen und an einer Unklarheit und Schiefheit des Ausdrucks leiden, die nur ahnen lässt, was gemeint ist, eine deutlichere, sichere Interpretation aber kaum gestatten" — all diese stylistischen und metrischen Merkmale, wozu auch die geschmacklosen Antithesen und Metaphern, und die hohlen bombastischen Phrasen gehören, kehren in auffallender Familienähnlichkeit im Pericles und in den *Miseries* wieder. Wir fügen zu den damals aus dem Timon citirten Beispielen hier einige weitere aus den beiden andern Dramen; also zunächst aus Pericles:

All love the womb that their first beings bred;
Then give my tongue like leave to love my head

sagt Pericles (A. I, Sc. 1) zum Antiochus; und Antiochus sagt nachher zum Thaliard:

Thaliard, adieu — Till Pericles be dead,
My heart can lend no succour to my head. —

Helicanus sagt (A. I, Sc. 2):

We'll mingle our bloods together in the earth,
From whence we had our being and our birth

und Pericles schliesst die Scene mit den Worten:

That time of both this truth shall ne'er convince,
Thou show'dst a subject's shine, I a true prince. —

Pericles sagt, wenn er seine Rüstung wiederfindet (A. II, Sc. 1):

I thank thee for't: my shipwreck's now no ill
Since I have here my father's gift in's will

und schliesst die Scene mit demselben Reim:

Then honour be but a goal to my will!
This day I'll rise or else add ill to ill.

Pericles sagt (A. II, Sc. 3):

Whereby I see that Time's the king of men;
He's both their parent, and he is their grave,
And gives them what he will, not what they crave.

A. I, Sc. 4 hatte Cleon zur Dionyza gesagt:

Here many sink, yet those which see them fall,
Have scarce strength left to give them burial.

A. II, Sc. 4 sagt dann Helicanus mit demselben Reim:

for they so stunk
That all those eyes ador'd them[1]) *ere they fall,*
Scorn now their hand should give them burial.

Simonides sagt zum Schlusse des zweiten Aktes:

What, are you both pleas'd?
Thaisa. *Yes, if you love me, Sir.*
Pericles. *Even as my life, or blood that fosters it.*
Simonides. *What, are you both agreed?*
Both. *Yes, if it please your majesty.*
Simonides. *It pleaseth me so well, I'll see you wed;*
Then with what haste you can get you to bed.

Ebenso sagt Scarborow am Schlusse der *Miseries*, aus denen die nun folgenden Citate entlehnt sind:

And are all pleas'd?
All. *We are.*
Scarborow. *Then if all these be so,*
I am new wed, so ends old marriage woe;
And in your eyes so lovingly being wed,
We hope your hands will bring us to our bed.

Der Vater der verlassenen Braut verflucht den jungen Scarborow unter Anderm mit folgenden Worten:

[1]) D. h. *which adored them.* Diese incorrecte Auslassung des Relativpronomens im Nominativ ist in ihrer constanten Wiederholung charakteristisch für den Timon, den Pericles und die *Miseries of Inforced Marriage.*

And may his corpse be the physician's stage,
Which, play'd upon, stands not to honour'd age.

Der junge Scarborow weist seine Neuvermählte auf die Leiche der verlassenen Braut hin, als ob sie deren Selbstmord verschuldet habe:

Eye her, view her, though dead, yet she does look,
Like a fresh frame, or a new-printed book
Of the best paper, never look'd into
But with one sullied finger, which did spot her,
Which was her own too, but who was cause of it?
Thou and thy friends, and I will loath thee for't. —

Der junge Verschwender löst seinen schmarotzenden Freund aus der Schuldhaft mit den Worten:

Well, at your importance, for once I'll stretch my purse;
Who's born to sink as good this way as worse.

Der Butler schildert Scarborow's falsche Freunde in Worten, die auffallend an entsprechende Stellen im Timon erinnern:

O, the most wretched season of this time!
These men, like fish, do swim within one stream,
Yet they'd eat one another, making no conscience
To drink with them they'd poison; no offence
Betwixt their thoughts and actions hath controul,
But headlong run, like an unbias'd bowl:
Yet I will throw them on, but like to him
At play knows how to lose, and when to win. —

So ermahnt auch der verzweifelnde Scarborow seinen Butler zum Menschenhass:

Do as the devil does, hate panther-like mankind!
And yet I lie, for devils sinners love,
When men hate men, though good like some above. —

Auch die Prosa in den drei Dramen verräth grosse Familienähnlichkeit, obgleich sie in verschiedenem Maasse in ihnen vertreten ist: am schwächsten im Pericles, wo ein in mittelalterlicher Fassung verarbeiteter halbantiker Sagenstoff weniger Anlass zu einer Annäherung an die Sprache des täglichen Lebens darbot. Dennoch fehlt die Prosa auch hier nicht, so in der kurzen Rede Thaliard's (A. II, Sc. 3) und in dem Gespräch der Fischer mit dem schiffbrüchigen Pericles. Beide Prosastücke tragen eben so die Kenn-

zeichen der Prosa in *Timon of Athens*, wie sie sich von der Shakespeare'schen Prosa in den Bordellscenen scharf, und nicht gerade vortheilhaft unterscheiden. Politische und kirchliche Anspielungen satirischer Art, die Shakespeare durchaus vermeidet, kommen in beiden vor, worauf schon bei der Analyse des Pericles hingewiesen wurde. Fand die Prosa schon im Timon einen weiteren Spielraum, namentlich in den Scenen, die uns unter Griechischer Maske das Londoner Alltagsleben, Kuppler, Gläubiger, Wucherer und ähnliches Gesindel vorführen, so ist das in noch höherem Grade der Fall mit den *Miseries of Inforced Marriage*, wo in bestimmten, dem damaligen Publikum sehr wohl bekannten Localitäten, wie die Mitrataverne in Breadstreet, natürlich die Sprache erwartet wurde, die man an solchen Orten zu hören gewohnt war. Dennoch wechselt auch hier die in ihrem Typus an Timon und Pericles erinnernde Prosa eben so willkürlich wie in diesen Dramen mit bald gereimten, bald reimlosen, bald schlecht, bald gut gebauten Versen ab.

Besässen wir ausser den *Miseries of Inforced Marriage* noch andere Dramen ausschliesslich aus Wilkins' Feder, so würden wir ohne Zweifel noch viel besser in Stand gesetzt sein, seinen Styl und seinen Vers, seine ganze Dramatik mit den in Pericles und Timon vorliegenden Eigenthümlichkeiten in Parallele zu bringen. So aber wird ihm nur noch die Mitarbeit zugeschrieben an Einem historischen Drama von John Day und William Rowley: *The Travels of the Three English Brothers, Sir Thomas, Sir Anthony and Sir Robert Shirley;* und da möchte für unsere Zwecke schwer zu entscheiden sein, was von diesem Stücke ihm gehört, was seinen beiden Mitarbeitern. — Auch ein Pamphlet in Prosa hat Wilkins verfasst: *Three Miseries of Barbary — Plague, Famine, Civill Warre: with a relation of the death of Mahomet the late Emperour, and a brief report of the new present wars between the three brothers.* — Collier sagt in seinen Notizen zu Dodsley's Sammlung, in der das oben analysirte Wilkins'sche Drama abgedruckt ist, von diesem Pamphlet: es sei in einem gesuchten Styl geschrieben und die Schilderungen seien oft treffend. — Demnach müsste es mit manchen Partieen der Novelle übereinstimmen, mit denjenigen nämlich, die nicht aus Twine's naiver Darstellung entlehnt sind, sondern das Drama Pericles in einem gesuchteren Styl paraphrasiren.

Bonn im November 1867.

Die Gemüthsseite des Hamlet-Charakters.

Von

W. Oehlmann.

So oft ich sehe, dass sich deutsche Gelehrte abmühen, aus dramatischen Werken den in dieselben hineingelegten Grundgedanken herauszudestilliren, fällt mir immer das pikante Heine'sche Wort bei: „Vernunft! Wenn ich jetzt dieses Wort höre, so sehe ich noch immer den Doctor Saul Ascher mit seinen abstracten Beinen, mit seinem engen, transcendental-grauen Leibrock und mit seinem schroffen, frierend kalten Gesichte, das einem Lehrbuche der Geometrie als Kupfertafel dienen konnte. Dieser Mann, tief in den Funfzigen, war eine personificirte gerade Linie. In seinem Streben nach dem Positiven hatte der arme Mann sich alles Herrliche aus dem Leben herausphilosophirt, alle Sonnenstrahlen, allen Glauben und alle Blumen und es blieb ihm nichts übrig, als das kalte, positive Grab.“ Man hätte in dieser Heine'schen Pikanterie nur statt das Positive: Grundgedanke zu lesen und es passte ganz genau auf die abstracten ausdörrenden Bemühungen jener Denkdestillateurs. Shakespeare's Sommernachtstraum z. B. soll heissen: Phantasie ist schöpferischer Geist — abstractes Bein. Komödie der Irrungen: Kritik der Macht des menschlichen Geistes — transcendental-grauer Leibrock. Viel Lärmen um Nichts: Mächte des Gemüths heben den Menschen über sein individuelles und endliches Sein hinaus — Dr. Saul Ascher von Kopf zu Zeh! Wahrlich solchem Gebahren gegenüber verwan-

delt sich eine andere bekannte Heine'sche Strophe unwillkührlich in die Worte:

O lasst mich grosse Laster sehn,
Verbrechen blutig, kolossal,
Nur dieses satte Denken nicht
Von zahlungsfähiger Moral.

Ein Fürst soll gefragt haben, als er Fresken seines Hofmalers voll hässlicher Frauenzimmer erblickte, ob denn der Mann niemals im Leben schöne Frauen gesehen? So möchte ich fragen, ob denn diese profunden Denker niemals Gefühle und Leidenschaften gehabt hätten? Wie wenig beherzigt man noch immer das vortreffliche Dictum unseres alten Göthe bei Eckermann: „Idee! .... Die Deutschen sind wunderliche Leute! Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer als billig. Ei so habt doch endlich einmal die Courage, Euch den Eindrücken hinzugeben, Euch ergötzen zu lassen, Euch rühren zu lassen, Euch erheben zu lassen, ja Euch belehren und zu etwas Grossem entflammen und ermuthigen zu lassen; aber denkt nur nicht immer, es wäre Alles eitel, wenn es nicht irgend abstracter Gedanke und Idee wäre! Da kommen sie und fragen: welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht? Als ob ich das selber wüsste und aussprechen könnte! .... Die Region der Liebe, des Hasses, der Hoffnung, der Verzweiflung und wie die Zustände und Leidenschaften der Seele heissen, zu zeichnen, ist dem Dichter angeboren und ihre Darstellung gelingt ihm." Hat man also überhaupt nach einem „Grundgedanken" in einem Drama zu suchen? Und nicht weit eher nach einer Grundleidenschaft? Das scheinen denn doch wohlaufzuwerfende Fragen. Und gar bei dem sehr praktischen Theaterdirector Shakespeare, der doch auf seinen Zuschauerbänken Personen von der *army* und *navy* wusste, welche die Kämpfe mit der spanischen Armada gestählt hatten, der diese rauhen muthvollen Gesellen eben so wie wettergebräunte *sailors* aller Art vom einfachsten Matrosen bis hinauf zum Schiffscapitain, nicht minder ehrsame Londoner *shopkeepers* und eine leichtlebige, leidenschaftlich aufwallende *jeunesse dorée* der hohen Aristokratie zu amüsiren hatte, kurz gewiss eher alles Andere als ein literarisches Alexandrinerthum mit verkehrten ästhetischen Principien zu befriedigen suchen musste. Was sollte einem solchen Publikum der Kaviar von Grundgedanken? Die wollten sich eben ergötzen, entzücken, rühren, begeistern lassen und

dazu waren vor Allem Darstellungen von Leidenschaften, blutige schaurige Stücke mit stark gepfefferter Handlung nöthig! Selbst die besseren Köpfe unter seinen Zuschauern durfte er nur mehr durch die Form als durch den Stoff derselben zu befriedigen suchen. Ein Theaterdirector, sollte er auch lange noch kein Montesquieu an Geist sein, weiss sicher so gut wie dieser und besser als mancher andere Sterbliche, dass *la raison ne produit jamais de grands effets sur l'esprit des hommes.* Dazu sind vielmehr, mit Göthe zu reden, Leidenschaften und Gefühle da. Um so weniger wird dies Alles einem Theaterdirector vom Geiste eines Shakespeare entgangen sein. Aber nicht bloss, dass der gesunde Menschenverstand zu diesem Standpunkte hindrängt, es ist auch der wahrhaft ästhetische. Freilich, gleich dem betrunkenen Bauer Luther's, der vom Pferde auf der anderen Seite wieder heruntertaumelt, wenn man ihm auf der einen hinaufgeholfen, fallen deutsche und noch mehr französische Aesthetiker und Dichter, wenn sie auch von Grundgedanken, ja überhaupt von Gedanken für Dramen nichts wissen wollen, nun alsbald durch ihre Abstractionen anderer Art in jene zweite Position des betrunkenen Bauers: sie meinen, es genüge, wenn ein Drama Leidenschaft überhaupt zeige und wenn die Personen darin „rasten und tobten, als ob sie eben dem Tollhause entsprungen wären". Das ist offenbar nur eine andere Einkleidung des bekannten Strauss'schen Obstes im Allgemeinen. So wenig es dergleichen allgemeines Obst giebt, sondern nur Aepfel, Birnen, Kirschen etc., so wenig giebt es Leidenschaften im Allgemeinen, sondern nur Herrschsucht, Zanksucht, Ehrgeiz, Stolz, Trotz, Habsucht, Eifersucht, Affenliebe, Vertrauensseligkeit, Glaubens- und Rechtsfanatismus, Hundetreue und Hundedemuth, Schafsgutmüthigkeit, und wie die Leidenschaften alle einzeln oder combinirt heissen mögen. Und da nun das Schöne um so höher steht, je mehr prägnante Individualität in ihm zu empfinden ist, so vermag der Dramatiker (und Epiker) nur durch Charaktere von ganz bestimmt ausgeprägten einzelnen Leidenschaften die höchsten Wirkungen zu erreichen, namentlich dann, wenn er diese Leidenschaften gegenüber dem tiefsten Denken, dem weltumfassendsten, schärfsten, klarsten Verstande sich behaupten und durchsetzen lässt; also dass ein Charakter trotz sublimster Reflexionen, trotz der verschiedensten zur Klarheit aufrüttelnden Lebenslagen und trotz der klar durchschauten fernsten Ziele noch davon festgehalten wird — wie Medea fühlend: *video meliora proboque, deteriora sequor.* Es wird somit der Anforderung, dass ein Drama ergötzen, entzücken, rühren, begeistern soll, nicht bloss im

Interesse von leidenschaftlichen, gemüths- und willensstarken Charakteren unter den Zuschauern zu genügen sein, sondern auch aus den tiefsten Motiven der Aesthetik, die auf möglichste Individualisation des Schönen hinweisen, eine Individualisation, welche eben nicht durch Schöpfung möglichst absonderlicher Originale, sondern möglichst grossartiger Charaktere mit bestimmtesten und allgemein bekanntesten menschlichen Leidenschaften und Charakterzügen, ihre Befriedigung findet.

Sollen wir nun selbst im Charakter des Hamlet, der so vielen als abstracter Reflexions- und Verstandesmensch, als ein echter Deutscher gilt, welcher in einer ärmlichen Universitätsstadt seine Bildung erhalten und abgeschlossen habe, vor Allem nach Gemüthseigenschaften, nach tief leidenschaftlichen Charakterzügen suchen? Ich meine: unbedingt! Ja ich möchte vielmehr sogar umgekehrt fragen: Wie kann man nur nicht danach suchen wollen? Wie, ein Mensch, der die Handlung seiner Mutter, sich so schnell wieder zu verheirathen, als gemein bezeichnet, der wünscht, dass ihm dies das Herz breche, der sich auf das Tiefste von Trauer über seines Vaters Tod ergriffen zeigt, der lieber den ärgsten Feind im Himmel getroffen zu haben wünscht, als das Gebackene vom Leichenschmaus so bald darauf als kalte Hochzeitschüsseln zu sehen, der bei der Erzählung des Geistes seines Vaters über den Mord an ihm fast in Irrsinn geräth und ausruft:

O Herr des Himmels! Erde — was noch sonst?
Nenn' ich die Hölle mit? O pfui! Halt, halt mein Herz!
Ihr meine Sehnen altert nicht sogleich,
Tragt fest mich aufrecht,

der von sich sagt, dass er den Ruf und das Merkwort zur Leidenschaft nicht wie ein blosser Schauspieler habe, sich des Mangels an Galle anklagt, und die beissendste Ironie gegenüber diesen rein egoistischen, nur auf ihren Vortheil und Wahrung des äusseren Decorums bedachten Hofschranzen entwickelt, der seiner Mutter gegenüber Dolche zu reden weiss, dass ihr verstocktes Gewissen erwacht, ein solcher Charakter sollte keine Leidenschaft besitzen? Nun wahrhaftig, ich meine, schon seines Parterres wegen hätte der Theaterdirector Shakespeare sie seinem Helden verleihen müssen, hätte er auch sonst keinen Grund dazu gehabt. Verlieren wir also kein Wort weiter über eine solche Frage. Fragen wir lieber sogleich, welcher Art war die Hauptleidenschaft Hamlet's, welcher bestimmten Richtung und Gattung gehört sie an?

Hamlet's Haupt- und Grundleidenschaft ist diejenige, welche, mit Kreyssig zu reden, das Adelszeichen so vieler Shakespeare'scher Helden bildet, die innere Wahrhaftigkeit und Gewissenhaftigkeit, der Sinn für das Geziemende, das Rechte. Er ist eine durch und durch wahrhaft edle Natur, gewissenhaft und treu, „der Sitte Spiegel und der Bildung Muster“: nur darum ist er schon ausser sich über die schnelle Wiederverheirathung seiner Mutter; nur darum will ihm die Welt schon aus den Fugen gehen, als er vom Geiste die Ermordung seines Vaters durch seinen Oheim erfährt; und er sieht, leidenschaftlich erregt, schon um dieser einen That willen die ganze Welt als gott- und rechtsverlassen an. Ja er ginge am liebsten aus dieser grundschlechten Welt, sei es auch durch Selbstmord, wenn einer solchen That nicht wieder die Regungen der nämlichen Gemüthseigenschaft, der strengsten religiösen Gewissenhaftigkeit, entgegenständen, die ihm den Ekel an der Welt erregt. So fühlt er sich denn überall empört, wo er Unrecht oder Unwahrhaftigkeit auch nur im Entferntesten wittert: gegenüber seiner Mutter, gegenüber den Hofleuten, die ihn auszuhorchen suchen; gegenüber der Geliebten, die nicht *honest* (ehrlich) mit ihm verfährt, obgleich er dieses Wort, um sich nicht zu verrathen, nachher im Sinne von ehrbar auslegt;[1]) gegenüber dem Laertes, bei dessen hohler Gefühlsemphase am Grabe der Schwester; und es ist diese Eigenschaft, die ihn hart, ja gleichgültig erscheinen lässt beim Umbringen des alten Tugendheuchlers Polonius und der Preisgabe von Güldenstern und Rosenkranz, weil er sie als verabscheuungswürdige „Nattern“ erkannt zu haben vermeint, während er dem grundbraven Horatio seine innigste Sympathie schenkt.

Aber warum sucht er nicht vor Allem das Capitalverbrechen, den an seinem Vater verübten Mord zu strafen? Ja warum hat der Dichter aus dem planvollen Hamlet der Sage so recht absichtlich diesen planlosen, Alles an sich herankommen lassenden, stockenden Zauderer gemacht, der überhaupt nie zu einem Plane kommt? Liegt vielleicht diese Unentschlossenheit an dem grossen wunderbaren Verstande, den er seinem Helden zugetheilt hat? Ich sage unbedingt: Nein! Glänzender Verstand macht nie zum Zauderer. Schon deshalb nicht, weil sonst alle die grossen thatkräftigsten Helden mit dem brillantesten Verstande, ein Cäsar, Friedrich der Grosse, vor allem ein Napoleon I., an Unentschlossenheit gelitten haben

[1]) Um den Doppelsinn im Deutschen herauszubekommen, dürfte vielleicht brav, oder ehrsam zu übersetzen sein.

müssten. Vielmehr lehrt uns die Beobachtung, dass es Charaktere giebt, die nicht zu einem Entschlusse zu kommen vermögen, weil in ihrem Gemüthe eine eigenthümliche Neigung obwaltet, immer Bedenken aufzusuchen, sobald sie handeln sollten: nicht bloss jener Fabius Cunctator und der Feldmarschall Daun hatten diese Eigenschaft, oder, wenn man will, diesen Fehler, sondern man findet ihn auch in den gewöhnlichsten Lebensverhältnissen: die Frauen, welche beim Einkauf von Sachen durch ihre zaudernde Unentschlossenheit die Verzweiflung der Verkäufer bilden; die dummen Bauern, deren „Misstrauen“ nach dem Ausdruck eines sie genau kennenden Landgeistlichen ihre einzige Waffe gegen Schädigung ausmacht, da ihnen eben ihr mangelhafter Verstand die Mittel nicht gewährt, die Verhältnisse klar zu übersehen und zu durchschauen; jener stets ängstliche Beamte, von dem uns Gall erzählt, dass er ganze Stösse Acten aufhäufte, weil er bei jeder Entscheidung darin auf Punkte zu stossen meinte, wo diese Entscheidung am Ende doch wohl „bedenklich“ hätte sein können; jener übereifrige Geistliche, von dem Luther sagte: Du guter Mann, indem Du die Kirche willst engelrein machen, wirst Du sie teuflisch machen; jene Landtagsmitglieder, welche nicht ruhig schlafen können, wenn sie nicht zu jedem „Amendement“ zehn Unteramendements gestellt haben; das aufgedröselte preussische Landrecht, welches für jeden Einzelfall das Recht feststellen will, sie alle und wer nicht sonst noch, sind nur — Pendants zu dem Kranich der Fabel, der alle guten Fische verschmähte und endlich mit Gründlingen vorlieb nehmen musste; sie alle predigen, dass man mit und ohne grossen Verstand die gebotenen Gelegenheiten aus Bedenklichkeit, Misstrauen, übergrosser Behutsamkeit, Sorglichkeit, kurz aus einem Gemüthszustande versäumen kann, der selbst einen eminenten Verstand zu übertäuben vermag, jedenfalls aber eine von demselben ganz unabhängige Eigenheit mancher Charaktere bildet, wie sie sich im Leben ebenso leicht wie häufig beobachten lässt und von der man sich bloss mit Göthe getrösten muss:

> Unserer Fehler gross Geheimniss
> Schwankt zwischen Uebereilung und Versäumniss!

Wenigstens etwas leidet Jedermann daran; denn fast jeder wird sich schon dabei betroffen haben, dass er lange aufgeschobene Geschäfte endlich höchst ungern abthut, und dass jede Verzögerung das Handeln immer schwieriger macht, auch wo es noch so dringlich ist.

Diese übergrosse Bedenklichkeit nun ist es, welche das zweite Hauptingrediens von Hamlet's Charakter ausmacht, und an welcher seine erste Leidenschaft des Widerwillens gegen jeden Schein und der Liebe für Recht, Ehrbarkeit und gute Sitte so schmählichen Schiffbruch leidet! Er will wohl *summum jus*, aber leider weiss er nicht, dass derjenige, der es damit zu genau nimmt, in *summam injuriam* verfällt; er will wohl das Recht, aber ohne zu wissen, dass derjenige, der es durchzusetzen unternimmt, nur zu oft nicht zurückschrecken darf, selbst für ein unvollkommenes Recht gleichzeitig die Parole zu stellen: *pereat mundus*! Er ist eine solche Natur, ganz dazu angethan, alle Verwirklichung des Rechts zu paralysiren. Er hat so als zweiten, sich mit dem Streben nach Lauterkeit, Gewissenhaftigkeit und Recht nur zu leicht verbindenden Charakterzug, dass er Einwände wider jede Entscheidung, jeden Plan bereit hat, der ein bestimmtes scheinbar noch so nahe liegendes und noch so zweckmässiges Handeln von ihm fordern könnte. Gleich in der ersten Scene will er lieber wieder nach Wittenberg, als an dem ekeln Hofe verweilen, wo er das übereilte, ihn auf das Tiefste kränkende neue Ehebündniss seiner Mutter täglich vor Augen haben muss, weswegen er sich am liebsten durch Selbstmord aus der Welt brächte. Aber ebenso forscht er misstrauisch die Ueberbringer der Nachricht von dem Erscheinen des Geistes seines Vaters aus. Ja selbst im Angesichte des letztern vergisst er nicht die Möglichkeit, dass es ein Dampf der Hölle sein könnte. Sein erstes Wort nach der Erscheinung des Geistes bezweckt die Genossen zur Verheimlichung dieses Vorgangs anzuhalten, damit er nur ja nach allen Richtungen hin „freie Hand“ behalte; und der Geist veranlasst ihn nicht, das Schwert zu ziehen, sondern die Schreibtafel. Die ohne sein Zuthun zu ihm gebrachten Schauspieler weiss er zwar zur Beschwichtigung seines Zweifels, ob der ihm erschienene Geist ein Dampf der Hölle sei, und zur Vergewisserung über das Verbrechen seines Oheims geschickt zu benutzen, obgleich es wohl nur für eine Person von seinem Charakter noch einer solchen Vergewisserung bedürfen konnte. Aber dennoch handelt er auch nun noch immer nicht; vielmehr versäumt er es vor Allem nicht, die getroffene Abrede mit seinem Horatio inne zu halten und erst diesen darüber hören, ob dessen Beobachtungen auch mit den seinigen stimmen. Das ist denn doch ein Grad von Unentschiedenheit, den man wohl kaum noch Uebervorsicht, sondern schon Unselbstständigkeit, Energielosigkeit zu nennen haben wird. Ja als endlich die Gelegenheit sich bietet, den auch ihm nunmehr unzwei-

felhaft schuldig erscheinenden Mörder des Vaters umzubringen, ist ihm diese Gelegenheit wieder noch nicht gut genug, er will denselben nicht beim Beten umbringen, weil er ihn da möglicherweise, statt zu strafen, gen Himmel sendet. Dass die Mutter nach ihm verlangt, lässt er Arznei für die siechen Tage des Mörders sein, uneingedenk des Worts, dass der schlimmste Feind des Guten das Bessere ist. Der Geist des Vaters schärft ihm zwar seinen stumpf gewordenen Vorsatz, auch belehrt ihn der ganz unmotivirte, für eine Grille unternommene Zug des Fortinbras nach Polen, dass man um den Ausgang nicht zu sehr sorgen müsse, sondern dass man zu handeln habe, sobald man Grund, Willen, Kraft und Mittel dazu besitze. Aber doch lässt er sich ganz ruhig nach England schicken, überzeugt offenbar, dass es ihm doch gelingen wird, sich wieder los zu machen — er meint es ja zu verstehen, eine Mine tief unter dem Minirer zu graben. Ja als er endlich erfahren muss, dass sein Oheim ihm noch weit mehr nach dem Leben trachte, als er dem Oheim, macht er doch keinen Gegenplan, sondern verweilt in der Todtengräberscene bei atomistischen Reflexionen, dass doch eigentlich alles Thun nur auf Gewohnheit beruhe, selbst das des grossen Alexander null und nichtig, auch dieser, vor dem die Welt gebebt, nur eine Hand voll Staub sei, lässt sich zu dem Streit mit Laertes hinreissen, den er selbst nachher (V, 2) bereut, und beräth dann mit seinem Horatio, ob es nach der nun urkundlich festgestellten Hinterlist des Oheims nicht *perfect conscience* sei, mit „diesem Arme ihm seinen Lohn zu zahlen“. Wie, hatte etwa die Umbringung des Polonius, die ihm trotz aller seiner Vorsicht widerfahren war, ihn noch bedenklicher im Handeln gemacht als zuvor? Verlangte er seitdem vollen Schuldbeweis wie ein wirklicher Richter, um nun eben so offen wie ein solcher auftreten zu können? Und nahm er deswegen die Reise nach England an, weil er zunächst wieder erst hierin noch Förderung für nöthig hielt? Der Dichter lässt uns hier beinahe mit einem genügend deutlichen Wink im Stich, und wir empfinden seine oft hervorgehobene Knappheit in der Motivirung. Er lässt ihn bloss deutlich zur Mutter sagen, dass er ahne, es würden durch diese Reise Ränke wider ihn gesponnen; aber er hoffe als guter Minirer seine Mine unter dem Minirer anzubringen und diesen so in die Luft zu sprengen. Es wird sich wohl nur sagen lassen, dass Hamlet ganz in seinem Charakter bleibe, jede Gelegenheit zu benutzen, die ihm erlaube, das Handeln für seinen Hauptzweck zu verschieben und so sich die „freie Hand“ zu wahren — Uebervorsicht, Unentschiedenheit, Unentschlossenheit, Unselbststän-

digkeit, gleich jenem Polydamas der Ilias, der aus jedem fliegenden Vogel ein Anzeichen zum Nichthandeln herauszudeuten weiss, so dass Hektor ihn ansausen muss:

Ein Wahrzeichen nur gilt, das Vaterland zu erretten!

Und so widerfährt es denn ihm, dem Sittenstrengen, dass er sich nun ohne Bedenken dazu hinreissen lässt, krumme, widerrechtliche Wege zu gehen, um herauszubekommen, weshalb man ihn eigentlich nach England spediren will! Da kann es denn nicht überraschen, dass er, der vor lauter Bedenken zu keinem Plan kommt, der zwar für das Recht begeistert ist, aber überall Skrupel findet, es zu verwirklichen, endlich von den elendesten Künsten seines Stiefvaters zu der Katastrophe gewendet wird, die nicht nur ihm den Garaus macht, sondern auch die Bestrafung des Hauptschuldigen nur noch mit knapper Noth erreichen lässt, und dass er überhaupt eine ganze Reihe minder Schuldiger in das Verderben mit hineinreisst, die bei offenem, energischem, skrupellosem Vorgehen alle hätten geschont werden können.

Ich muss bekennen, dass es mir einige Mühe gekostet hat, mich in diese gänzliche Planlosigkeit Hamlet's zu finden. Namentlich dass er seine Kenntniss von seiner Wegsendung nach England seiner Mutter fast gleichgültig mittheilt und sich darauf beschränkt, zu sagen, er werde eine Mine unter dem Minirer zu graben wissen, sich aber sonst ganz gelassen fügt, erschien mir anfänglich nicht erklärlich. Ich vermuthete deshalb, dass er wenigstens nach seiner Rückkehr von der Reise bei der Stelle, als er mit Horatio nach der Scene am Grabe Ophelia's wieder eintretend sagt: *so much for this!* diesem einen nun gefassten geheimen Plan mitgetheilt haben könne. Allein hier zeigt die erste Ausgabe des Hamlet von 1603 deutlich, welchen Sinn jene Worte enthalten: er hat dem Horatio eben sein Verhältniss zur Ophelia auseinandergesetzt und dies meint sein: *so much for this!* — übrigens ein Verhältniss, das bei einem so reizbaren, aber doch wieder so übervorsichtigen Manne wohl als sehr leidenschaftlicher Art gedacht werden kann, aber bei dem man nicht irre gehen wird, wenn man meint, es werde sein Glühen doch nicht anders als versteckt unter einem grossen Haufen Asche stattgefunden haben. Man darf hier am allerwenigsten vergessen, dass Hamlet nicht bloss als ein Phlegmatiker („fett und kurz von Athem“), sondern auch als ein überbedenklicher Charakter zu fassen ist. Beiläufig bemerkt, wird daher der Grundton für seine Darstellung, dem Schwarz seiner Kleidung entsprechend, ein gedämpfter, an sich hal-

tender, eher schneidender und stechender, als lauter und dreinfahrender selbst in den Momenten der höchsten Leidenschaft sein müssen.

Shakespeare aber begnügt sich nie mit einem oder zwei Charakterzügen; er giebt stets lebenswahre und lebenswarme Persönlichkeiten, und die haben eben, je bedeutender sie sind, auch mehrere Charaktereigenschaften. So hat denn Hamlet neben seiner lebhaften Gewissenhaftigkeit und dem daraus entspringenden Rechtsgefühl, sowie neben seiner zu der grössten Unschlüssigkeit verleitenden peinlichen Behutsamkeit die diesen Charakterzügen so sehr verwandte Verheimlichungsneigung und Verstellungsgabe, welche ihn den Schauspielern so sympathisch macht und für so Vieles in seinem Auftreten den Schlüssel bildet. Ebenso fehlt auch das dem Gerechtigkeitssinn sympathische Ehrgefühl nicht: er äussert es lebhaft bei Fortinbras' Auftreten, das er ganz daraus erklärt. Er findet es deshalb ganz gerechtfertigt, wo Ehre auf dem Spiel steht, selbst einen Strohhalm aufs Aeusserste zu verfechten. Man kann eben wie Göthe vom Verhältniss der Liebe zum Gehorsam, so von Ehre und Gewissen sagen:

Ist Gewissen im Gemüthe,
Wird nicht weit die Ehre sein.

Und diese Hauptzüge des Charakters werden sämmtlich getragen und geschirmt durch einen staunenswerthen Verstand, der ihn (und das ist die Tragik) Alles durchschauen, Alles richtig beurtheilen lässt — Alles, nur nicht sich selbst, nur nicht die unüberwindlichen Zögerungsneigungen seines Gemüths mit ihren nothwendigen Folgen!

Diese Deutung des Hamlet-Charakters erhält ihre sehr klare Bestätigung durch die Seiten- und Gegenstücke desselben.

Da ist vor Allem das Geschmeiss der Hofschranzen, dieser Zerrbilder echter, gewissenhafter Fürsten-Genossen und -Räthe, sie erscheinen völlig indifferent ebenso für Recht und Gerechtigkeit wie für Gründlichkeit und Genauigkeit überhaupt, ja für jede echte Manneswürde: mit welcher schneidenden Ironie in der Maske des Wahnsinns geisselt die ernst-rigoristische Hamlet-Natur, der kein Schein gilt, alle diese Antipoden von ihr, diese äusserlich anständigen, innerlich unsaubern Gesellen, in ihrer absteigenden Klimax und bringt sie auf falsche Fährten: zuerst der alte zum Aushorchen und Spioniren bereite Klugthuer Polonius, ein liebedienerischer Mengler, dem es lediglich auf die Wahrung der cavaliermässigen *dehors* ankommt, der aber sonst keinen Anstand nimmt, mit dem

Köder der Lüge den Karpfen der Wahrheit zu fangen und, wenn auch mit einem Wohlanständigkeitsseufzer, den Teufel selbst mit der Andacht Mienen zu überzuckern. In diesem Sinn erzieht er seine Kinder, sendet den Sohn nach dem formenglatten Paris, diesem Gegenstück des rigorosen Wittenberg, und giebt der Tochter seinen Maximen entsprechende Verhaltungsmassregeln. Ihm ist, wie Vischer sagt, selbst die Rolle des anständigen Vaters nur ein auswendig gelerntes Theaterstückchen. Er ist offenbar in Servilität ergraut und man sieht ihm auf keine Weise an, dass ihm die kalten Hochzeitsschüsseln schlechter schmeckten, als das Gebackene vom Leichenschmaus. Ferner die zum Verwechseln ähnlichen Rosenkranz und Güldenstern, „von denen 12 ein Dutzend ausmachen“, heute demjenigen Gesichter schneidend, den sie glauben nicht beachten zu dürfen, morgen Summen aufwendend, um ein Miniaturporträt des eben noch Verachteten zu erwerben. Sie übernehmen mit Polonius die Aushorchepartie wider Hamlet, der sie nur zu gut durchschaut und ihnen ihren Freundschaftsbruch zu Gemüthe führt, obwohl sie sich darüber natürlich keine grauen Haare wachsen lassen, ja erst thun, als ob sie Hamlet nicht verstünden und als sie endlich zum Geständniss gebracht werden, sich nichts daraus machen. Endlich dieser junge und doch schon jeder Begeisterung so baare Geck Osrick, der hohlste aller Hohlen. Alle sammt und sonders sind sie für Alles gleichgiltig; ob die Wolke wie ein Wiesel oder wie ein Elephant aussieht, ob sie Recht oder Unrecht thun, immer nur auf die Seite der vor Recht gehenden Macht tretend, immer nur darauf bedacht, sich in jeder Lage „möglich“ zu erhalten. Kein Wunder, wenn ein Hamlet das Schicksal dieser Menschensorten sich nicht zu Herzen nimmt.

Da ist ferner äusserlich immer höher hinauf und innerlich immer niedriger die leichtsinnig-üppige Königin, die zwar wenigstens noch den einen guten Zug unendlicher Mutterliebe hat, aber die im Uebrigen in noch intimeren Beziehungen zum verruchten Mörder steht, als jene Höflinge. Wie weiss ihr, der Leichtsinnigen, der gewissenhafte, ernste Sohn das Gewissen zu schärfen, „Dolche zu reden“, wenn er auch entschlossen ist, sie nicht wider sie zu gebrauchen.

Da ist weiter sogar die reizende Ophelia, die an sich gut, aber nicht stark genug, der allgemeinen Gewissenlosigkeit und dem allgemeinen Leichtsinn zu widerstehen, sich dazu hergiebt, ihren Geliebten, trotz aller Liebe zu ihm, auszuhorchen, anstatt ihm warnend, rathend, helfend zur Seite zu stehen, und deren Haltlosigkeit er nur zu wohl durchschaut. Nebenbei bemerkt, ist es fein psychologisch,

dass Ophelia, welche sich schon in der Scene mit Laertes und ihrem Vater als schwach zeigt, durch den Verlust ihres Geliebten geknickt und durch den Tod ihres Vaters, ihres letzten Halts, völlig gebrochen wird.

Da ist endlich der Gewissenloseste aller Gewissenlosen, der heimtückische, stets lächelnde Oheim, das Zerrbild eines Königs, durch dessen dreifach gepanzerte Brust nur die stärksten Schläge jener Gemüthsmacht dringen, die uns das Unrechte verabscheuen lehrt.

Da ist andererseits aus niederer Gesellschaftssphäre der kurzsichtig-gemeine Todtengräber mit seinem Unglauben an Recht und Gerechtigkeit, der meint, wenn die Ophelia nur nicht eine vornehme Dame gewesen wäre, würde man wohl mit ihr anders verfahren sein und ihr kein ehrliches Begräbniss gewährt haben.

Und da ist, *last but not least* in der Scala der Verworfenen, der harte Priester, der am liebsten die unzurechnungsfähige wahnsinnige Selbstmörderin nicht in seiner geweihten Erde begraben, und Kiesel und Scherben auf sie geworfen hätte.

Und wie der übergrossen Wahrhaftigkeit Hamlet's, so sind auch seiner übertriebenen Bedenklichkeit Charaktere gegenübergestellt, die das gerade Gegentheil des letzteren Charakterzugs repräsentiren. Einerseits der bombastische Laertes, der seine Bildung in dem leichtsinnigen, die blosse Wohlanständigkeit fördernden Paris erhalten hat, während sie Hamlet im ernsten, wahrhaftigen Wittenberg empfing. Auch Laertes hat einen Vater zu rächen, aber welch einen Vater im Verhältniss zu dem Hamlet's, und wie ungründlich, hastig, leichtfertig verfährt er dabei! Leichtsinnig spielt er sogar mit der Waffe, die er vergiftet weiss und bringt so sich selbst in's Verderben. Andrerseits steht Hamlet nach der Seite seiner Sorglichkeit der leichtsinnige, um ein Nichts, bloss weil es vielleicht die Ehre gebietet, Streit beginnende Fortinbras gegenüber, der ebenfalls den Ausgang gar nicht bedenkt. Er hat nur das vor Leichtsinnigen gewöhnlichen Schlages voraus, dass er Ehre und rechtschaffenen Charakter anerkennt.

Aller Leidenschaftlichkeit auf der einen und andern Seite steht, mit offenbar absichtlicher künstlerischer Einschränkung zur Erhaltung der Einheit der Stimmung, allein nur der ruhig gelassene Horatio gegenüber, der allein Maass zu halten versteht, wenngleich auch er bestimmte Entscheidung zu vermeiden und so Hamlet verwandt zu sein scheint. — Hiernach weist denn Alles, sowohl der praktische Standpunkt, den Shakespeare bei Abfassung seiner Dramen

innehielt, wie allgemeine Beobachtungen über die menschliche Psyche, wie die Analyse des Thuns von Hamlet, wie endlich die des Thuns seiner Gegen- und Seitenstücke darauf hin, dass er nicht durch seinen grossen Verstand, sondern gerade umgekehrt trotz desselben, gehindert durch die noch mächtigeren, an sich zwar trefflichen, aber durch ihre zu starke Entwicklung *(overgrowth)* verderblichen Eigenschaften seines Gemüths, seine zu grosse Gewissenhaftigkeit und Behutsamkeit, seinen Feinden erlegen ist. [1])

Aber wodurch, so fragen wir jetzt, ist es denn nur gekommen, dass man unsere so nahe liegende Deutung, welche auch im einfachsten Gemüth überall und zu allen Zeiten, so lange die menschliche Psyche bleiben wird wie sie ist, einen Widerhall für Hamlet's Aufgabe der Strafe eines Mörders möglich und Hamlet nach seinem Charakter dazu nicht gewachsen erscheinen lässt, wodurch ist es gekommen, dass man statt dessen so übersichtige und abstruse Gesichtspunkte der naheliegenden Aufgabe und ihrer Schwierigkeit der Erfüllung gerade durch einen derartigen Charakter unterzulegen nicht müde wird?

Vor Allem mag der bewundernswürdige Verstand dazu Anlass gegeben haben, welchen Shakespeare seinem Helden verliehen hat. Man ward dadurch zu dem Irrthum verleitet, dass, da Hamlet trotz dieses glänzenden Verstandes zu einer That unfähig sei, dies Folge einer solchen Geisteskraft sein müsse, ein Trugschluss, zu dem weder der Inhalt des Stücks, noch Erfahrung über die menschliche Psyche Anlass bieten. Im Uebrigen mögen einzelne Wendungen im Stück zu solchem Irrthum verleitet haben, vor Allem die Schlegel'sche Uebersetzung jener berühmten Stelle:

„So macht Gewissen Feige aus uns Allen;
Der angeborenen Farbe der Entschliessung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt."

Diese Stelle würde vielleicht zu der Annahme verführen können, dass Hamlet der Reflexionsmensch *κατ' ἐξοχήν* sei, wenn eben *thought* durchaus durch Gedanke übersetzt werden müsste und nicht viel-

[1]) Ich bemerke, dass bei diesen Gesichtspunkten für die gegenwärtige Abhandlung es nur auf das Wesen des Gesammtbildes von Hamlet's Charakter und seiner Gegensätze ankam. Die Genesis beider konnte ausser Betracht bleiben. Für einen dramatischen Dichter wird dieses dritte intellektuelle Moment dagegen um so wichtiger sein, da gerade hierin Hamlet, namentlich im Verhältniss zu den ein für allemal fertigen Charakteren französischer Dramen, ganz besonders trefflich gezeichnet erscheint.

mehr, wie jedes gute Lexikon ausweist und der Zusammenhang es gebietet, auch *care, solicitude, concern*, Sorge, Besorgniss, ängstliche Rücksichtnahme bedeuten könnte, jene bekannte „*atra cura*“, so dass es besser durch Besorgniss, Bedenken wiederzugeben wäre. Ebenso ist auch die Stelle im letzten Monolog (IV, 4) ... *some craven scruple Of thinking too precisely to the event* etc. zu deuten. Es wäre hier zu übersetzen: „Ein feig Gewissen“, nicht aber, wie Schlegel thut, Ein banger Zweifel.

Es ist nicht nöthig, hierüber weiter ein Wort zu verlieren. Wohl aber hätte man meinen können, dass diejenigen, die sich an die Erklärung Hamlet's machten, nicht blos gut Englisch verstanden, sondern vor Allem es nicht verschmähten, das Menschengemüth in der Wirklichkeit zu beobachten. Sie hätten sonst aus dem täglichen Leben sehen müssen, welche Kräfte und Charakterzüge zu leidenschaftlicher Höhe gesteigert darin existiren, vor Allem aber, dass verständige Erwägungen darin wenig oder gar nicht wirksam sind, sondern weit mehr den Charakter constituirende Gemüthskräfte. Aber eben hierin besteht ein tiefes deutsches Gebrechen: statt den Cäsar in seinen individuellen Charakterzügen auf der Bühne darstellen zu wollen, haspelt man sich ab, den Cäsarismus zu „verwirklichen“, statt den Ehrgeizigen, den Stolzen, den Gewaltsamen, den Gewissenhaften, den Misstrauischen, Fanatischen u. s. w. in einzelnen Charakteren aus bestimmter, unserem Cultur- und Humanitätsgrade verwandter und so beide nicht anwidernder Nation und Zeit vorzuführen, will man durchaus die „Idee“ des Ehrgeizes, Stolzes etc. dramatisiren. Solch' Imaginatives giebt, um jenes bekannte Merk'sche Wort zu gebrauchen, nichts als dummes Zeug. Da war dann die Folge davon, dass man nach „Planen“, d. h. planvollen Gedanken Hamlet's herumstöberte, anstatt dass man vor Allem sich hätte klar machen sollen, warum denn der tiefsinnige Dichter von der Sage schnurstracks abweichend den planvollen Hamlet planlos zu machen sucht. Man blieb eben des Göthe'schen Wortes nicht eingedenk, dass wohl Shakespeare, aber nicht Hamlet einen Plan, nämlich Shakespeare den Plan gehabt habe, eine grosse That auf eine ihr (setzen wir hinzu trotz alles glänzenden Verstandes doch) nicht gewachsene Seele zu legen. Das würde auf das Richtige und allein Nöthige hingelenkt haben, das Gemüth Hamlet's zu ergründen, wo man dann bald das Unerklärliche erklärlich gefunden hätte.

Nicht unrichtig sagen daher die Grenzboten einer derartigen verkehrten Fragstellung Rümelin's gegenüber: „Man kann nicht nach Hamlet's „„Planen““ fragen, oder mit Rümelin, weil wir über diese

nicht in's Klare gesetzt werden, seine Handlungsweise von Aufang bis zu Ende unerklärlich finden; er hat gerade keine Pläne, sondern ist von einer sittlichen Aufgabe, von einem Pathos so sehr erfüllt, dass sich einzig von hier aus mittelst eines ethisch-psychologischen Schlüssels all sein Thun und Gebahren uns erschliessen muss. . . . Die von Rümelin unbegreiflich gefundene Einwilligung des Laertes in den Schurkenstreich des Königs ist nur die Darstellung der gegen die Hamlet'sche gerade umgekehrten moralischen Situation; hier bei Laertes die Uebung der natürlichen" (soll heissen: nicht scrupulösen), „dort bei Hamlet die der erst zu ethisirenden Blutrache."

Man fahre nur fort, von einem Pathos und Ethos Hamlet's zu sprechen und man wird bald begreifen, nicht nur warum er trotz seiner scheinbaren Thatlosigkeit doch ein dramatischer Held, sondern noch mehr, was die Grundbedingung alles dramatischen Interesses sei, und worin es in dieser Hinsicht bei so vielen deutschen Dramen so sehr hapert, dass sie eben keinen Hund vom Ofen locken, geschweige dramatisches Interesse erregen; statt aus den Vorgängen das ohnehin überall ziemlich gleiche Resultat, nämlich den Mangel an Sophrosyne im tragischen Helden, am Ende des Dramas leise durchschimmern zu lassen, wollen sie die Vorgänge direct durch das Resultat hervorbringen. Sie könnten sogar von der Birch-Pfeifer lernen, dass dies grundfalsch ist.

Von dieser unserer Auffassung Hamlet's aus wird es insbesondere klar, warum dieses Stück, wie Bodenstedt in seinem trefflichen Aufsatze darüber (Westermann's Monatsschrift October 1865) hervorhebt, überall eine so ungeheure Wirkung bei den verschiedensten Bildungsgraden der Zuhörerschaft und in den verschiedensten Nationen übt. Jedes brave, gewissenhafte Herz muss sich eben dafür interessiren, dass ein so schreiendes Unrecht gesühnt wird, aber auch Jeder wird den Charakterzug verstehen, dass der allzu Sorgliche, wenn auch noch so Kluge, an Unentschlossenheit zu Grunde gehen kann und wird deshalb Hamlet's Lage und Thun mit banger Theilnahme (Furcht und Mitleid) begleiten. Man hat von dem guten Volksbuche gesagt, dass es dem Ungebildeten eine Wonne, dem Gebildeten ein Studium sei. So muss man auch von Hamlet sagen; ja fast scheint es zweifelhaft, ob nicht bei ihm der Ungebildete einen höheren Genuss an dieser Buntheit der Charaktere und diesem Reichthum an Situationen habe, als der Gebildete an deren Studium, so dass es bei diesem Stück nicht einmal wie bei sonstigen Kunstwerken erlaubt sein würde, das Studium desselben

voranzustellen und den Genuss des Ungebildeten erst in zweite Linie zu setzen.

Und ausser aller dieser Belehrung, zu der uns unsere nicht gelehrte Betrachtung Hamlet's verholfen, möchte schliesslich noch eine auch für das heutige Drama wichtige kommen. Man hat gefragt: Was denn Shakespeare den Hamlet als dramatischen Stoff habe erscheinen, was ihn zuerst ein dramatisches Interesse an dem Stoffe finden lassen, und man hat gemeint, die Verstellungskunst, welche Hamlet in der Sache zeigt, sei dieser Keimpunkt des dramatischen Interesses gewesen. Ich sollte meinen, es läge viel näher, das an einem Vater begangene, zu rächende scheussliche Unrecht durch einen mit starkem Rechtsgefühl ausgestatteten Sohn sei denn doch mehr als Alles ein dramatisches Interesse, weil nur durch diese Leidenschaft für das Recht die Zuhörer zur wärmsten Theilnahme dafür hingerissen werden können. Shakespeare schöpfte vor Allem aus Belleforest, und dieser hebt in seiner Einleitung zur Geschichte des Amleth hervor, zu welchen Nachstellungen und Ermordungen der nächsten Blutsverwandten die Herrschbegier von jeher die Grossen verführt habe. Auch die Geschichte, welche er eben vortragen wolle, sei ein Beweis dafür, jedoch sei hier die Rache nicht ausgeblieben. „Und welche Rache," so ruft er aus, und wir führen die Stelle wörtlich an, weil in diesem Angelpunkte die Erzählung bei Shakespeare in ihr gerades Gegentheil umgeschlagen ist, „und welche Rache! Die verschlagenste, am weisesten geleitete und am tapfersten ausgeführte, die ein Mensch sich ersinnen kann, damit die Verräther erfahren, dass, wenngleich die Bestrafung ihrer Schandthaten sich verzögere, sie doch nie, ohne die mächtige Rächerhand Gottes zu fühlen, davon kommen können, der, obschon langsam im Zorne, doch nicht unterlässt, die schreckbaren Zeichen seiner Rache auf diejenigen herabzuschicken, welche, ihre Pflicht vergessend, unschuldiges Blut vergiessen und die Vorgesetzten *(chefs)* verrathen, welchen sie alle Dienstpflicht, Ehre und Achtung schuldig sind." (Elze's Ausgabe des Hamlet S. XIII.) Sollte sich, und hier kehren wir zu unserem Anfang zurück, ein praktischer Theaterdirector wie Shakespeare, der aus krassen Blut- und Schauerstücken (Titus Andronicus etc.) sich eben erst losgemacht haben mochte, so etwas haben entgehen lassen? Was will gegen dieses zu sühnende furchtbare Unrecht die Art und Weise verschlagen, wie nach der Sage diese Sühne (durch Hamlet's Verstellung) zu Stande kommt? Nur grosse Leidenschaften und eben solche Charakterzüge erregen in erster Linie dramatisches Interesse, nicht aber

schlauer Verstand. Wenn die Dramatiker dies sich wieder mehr, als heutzutage geschieht, zu Herzen nehmen werden, werden sie auch wieder Herzen zu erregen im Stande sein. Nicht mehr wird dann auch ein Zwiespalt zwischen Handlung und Charakter existiren, so dass man fragen könnte: ob die Handlung des Charakters wegen da sei, oder umgekehrt der Charakter der Handlung wegen, sondern Beides wird eine untrennbare, eine organische Einheit bilden: Der Charakter, gerade in diese Lage gebracht, wird sie nur um so mehr so weiter führen wie er angelegt ist, je mehr Energie er besitzt, und die Handlung wird ohne diesen Charakter unmöglich erscheinen.

Ein echtes poetisches Kunstwerk begnügt sich aber niemals damit, allgemein menschliche, wenn auch noch so begrenzte und bestimmte Leidenschaften darzustellen. Es weiss dieselben stets auch „in die Gegenwart zu rücken", ihnen Bezüge und Färbung der Umgebung und Zeit des Dichters zu verleihen. Es ist nach dem Göthe'schen Ausdruck stets ein Gelegenheitsgedicht im höheren Sinne. Die grössten Dichter haben eine solche Färbung nicht verschmäht. Selbst die sophokleische Antigone lässt sich nach dem schönen Nachweise Schöll's in seinem Leben des Sophokles in dieser Weise auffassen.

Dürfen wir nun auch für den Hamlet, dieses scheinbar abstracteste und philosophischste aller Dramen nächst unserem Faust, die Frage aufwerfen, ob auch er als Gelegenheitsgedicht in jenem Göthe'schen Sinne angesehen werden müsse? Vermuthen können wir es schon, da Shakespeare gerade im Hamlet die Aufgabe der Bühne so meisterhaft dahin charakterisirt hat, dass sie Spiegel und abgekürzte Chronik des Zeitalters sein solle. Dass aber wirklich dieses Drama jener Anforderung durchaus Genüge leistet, dies nachgewiesen zu haben, ist wesentlich ein Verdienst der deutschen Shakespeare-Forschung: sie hat gezeigt, dass ähnliche Thatsachen, wie sie Hamlet enthält, im Bereiche der Erfahrungen damaliger Zuschauer lagen, ihr Gemüth erregt hatten und auch wohl noch erregten und ebenso ähnliche Reflexionen von ihnen angestellt wurden, wie sie sich im Stücke finden.

Es ist vor Allem darauf aufmerksam gemacht,[1]) dass sich damals in der angesehenen Essex-Familie ähnliche Begebenheiten zu-

[1]) S. oben S. 159 ff. D. Red.

getragen hatten, wie sie den thatsächlichen Inhalt des Stücks bilden: Der Günstling Elisabeth's, Graf Leicester, hatte den Vater des nachmals noch berühmteren anderen Günstlings eben dieser Königin, den älteren Grafen Essex, nach dem allgemeinen Volksglauben vergiftet und unterhielt ein verbrecherisches Verhältniss mit dessen Frau. Vor einigen Jahren zeigte ausserdem Silberschlag im Morgenblatt, dass auch in den Vorgängen bei der Ermordung des Gemahls der schottischen Maria und ihrer Vermählung mit dem hässlichen Bothwell Bezüge zu der Fabel des Stücks sich erblicken liessen. Neuerdings hat ferner Julius Sauppe (Shakespeare's Lebens- und Entwickelungsgang) nachgewiesen, dass Shakespeare sogar in seiner eigenen Familie und Verwandtschaft „des Mächt'gen Druck, des Stolzen Misshandlungen“ und „den Uebermuth der Aemter“ zu ertragen gehabt, ja dass ein solcher Druck höchst wahrscheinlich die Zerrüttung des Wohlstandes seines Vaters herbeigeführt hat, da derselbe mit furchtbaren Geldstrafen angesehen worden sein wird, weil er sich bestehenden kirchlichen Anordnungen nicht fügte. Noch schlimmer erging es dem mütterlichen Oheim Shakespeare's und damaligem Haupte der Arden - Familie, E. Arden. Diesen wusste nämlich Graf Leicester aus ähnlichen religiösen Gründen sogar in einen Hochverrathsprozess zu verstricken und seine Hinrichtung herbeizuführen; denn E. Arden hatte jenes Verhältniss Leicester's zu der Wittwe des Essex zu den Ohren der Königin Elisabeth gebracht, gerade als Leicester der letzteren die von W. Scott beschriebenen Feste auf seinem Schlosse Kenilworth gab. Elisabeth fand sich dadurch veranlasst, plötzlich das Schloss zu verlassen. Leicester vergab dies dem E. Arden nicht und nahm alsbald nicht nur in der angegebenen Weise Rache an ihm, sondern verfolgte auch die bis dahin unbehelligt gebliebenen Anhänger der alten Religion in Warwickshire, worunter eben insbesondere auch Shakespeare's Vater wahrscheinlich gelitten hat.

Noch interessanter ist, was ganz kürzlich Tschischwitz in seiner Broschüre „Shakespeare's Hamlet in seinem Verhältniss zur Gesammtbildung, namentlich zur Theologie und Philosophie der Elisabethzeit“ hervorgehoben hat. Er weist darin die überraschendsten Bezüge zu dieser Gesammtbildung, besonders zu dem herrschenden Euphuismus und höchst merkwürdige Anklänge an die atomistische Philosophie des Giordano Bruno in den metaphysischen Reflexionen des Stücks nach; der letztere hatte 1586—89 in England gelebt und dort mehrere Werke drucken lassen.

Fasst man alle diese Bezüge so wie die schon früher beachteten

„kleinen Nestlinge und Gründlinge des Parterres“ und dergleichen in's Auge, so wird man nicht umhin können, zu bemerken, dass Shakespeare jenes Kunstgesetz, welches verbietet, sich nicht abstract zu seiner Gegenwart zu verhalten, im Hamlet auf das Eingehendste berücksichtigt hat: Alles, was Verstand und Gemüth seiner Zuschauer jedes Standes und Bildungsgrades erregte und bewegte, hat er berücksichtigt, ohne dabei, wie es eben einem echten Dichter geziemt, in Tendenzpoesie zu verfallen.

Wenn nun auch dergleichen Bezüge von späteren Geschlechtern und insbesondere von heutigen Zuschauern des Stücks entweder ganz überhört, oder erst künstlich durch Reflexion wieder in's Leben gerufen werden müssen, so verdienen sie doch nicht minder die Beachtung der ästhetischen Theoretiker und Praktiker, da sie uns eben zeigen, wie ein grosser Genius nicht verschmäht hat, „Gelegenheitsdichter“ zu sein. Sie geben nicht nur einen Fingerzeig, warum eine solche Unmasse von Dramen namentlich heutzutage bei uns in Deutschland ohne jedes Interesse vorübergeht, sondern lassen uns auch zugleich lernen, wie Dramendichter es anzufangen haben, ihre Stücke den Zuschauern „auf den Leib zu schneiden“, ohne doch in Tendenzpoesie zu verfallen.

Noch mehr aber zeigen sie, dass Shakespeare weit entfernt davon war, aus subjectiver Liebhaberei ein metaphysisches Problem im Hamlet abhandeln zu wollen, sondern vor Allem das lebendige Gemüth seiner Zeitgenossen in diesem Stücke selbst in den Stellen im Auge hatte, wo er höchste Denkprobleme ergründen zu wollen scheint.

Hiernach können wir denn resumiren, dass Shakespeare's Compositionsweise auch im Hamlet, wir mögen das Stück betrachten, nach welcher Richtung wir wollen, durchaus sich fern hält von der Darstellung blosser Asmen, Ismen und Osmen, weil er eben überall lebensvolle, gemüthstiefe, gemüthsbewegte und „in die Gegenwart gerückte“ Charaktere brachte, nicht aber dürre zeitlose Schemen.

Eben als ich vorstehenden Aufsatz beendigt habe, gelangt der erste Band der Shakespeare-Forschungen von Tschischwitz noch in meine Hände, welcher Erläuterungen zum Hamlet bringt. Man wird Tschischwitz für manche seiner Erörterungen zu Dank verpflichtet sein müssen. Er erläutert z. B. endlich einmal (S. 101, 105 und 149 ff.) den schwachen Charakter Ophelia's, und dass

Hamlet ihr unaufrichtiges Benehmen wider ihn entweder durchschaut oder doch höchst misstrauisch ihr gegenübersteht, in befriedigender Weise. (Beiläufig: die *paintings* (III, I), welche Hamlet ihr beimisst, muss man offenbar auf diese Unaufrichtigkeit beziehen, so dass man zu übersetzen hätte: angelegte Farben, oder Anstrich, oder Schminkfarben. Der Darsteller würde dies Wort schneidend zu accentuiren und mit einem stechenden Seitenblick zu sprechen haben.) Ebenso giebt Tschischwitz (S. 114, 115, 123 ff.) eine in Vielem recht dankenswerthe Analyse des ersten Gesprächs zwischen Hamlet und den beiden Hofleuten Rosenkranz' und Güldenstern. Auch sonst zeigt er, dass manche Aeusserungen fingirten Wahnsinns, welche Hamlet thut, keine blossen Spielereien sind, sondern dass ihnen ein tiefer Sinn beiwohnt. Hingegen in der Hauptsache, der Auffassung vom Charakter des Hamlet, dürfte sich Tschischwitz nicht beipflichten lassen. Er meint (S. 70, 109 und 218), Hamlet sei ein anthropologisches Problem: erfüllt mit vollem Bewusstsein aller sittlichen Anforderungen an den Menschen, ausgerüstet mit Bildung und erregbarem, leidenschaftlichem Gemüth, habe er doch die ihm obliegende That nicht in dem Moment zu thun vermocht, wo das Schicksal sie ihm als Pflicht auferlege, sondern lasse zwischen seine Erkenntniss und den Entschluss sich die Reflexion, zwischen seinen Entschluss und die Ausführung sich die Zeit als retardirende und abschwächende Elemente eindrängen. Es fehle Hamlet die Concentration der inneren Kraft des Horatio (S. 80). Das Alles liege nun nach des Dichters deutlich ausgesprochener Intention darin, dass Hamlet die Mischung von Blut und Urtheil nach richtiger Proportion fehle (S. 81 und 97); *by overgrowth of some complexion* würden die besten Vorzüge zum Verderben, und ein solcher Gran des Schlechten stecke alle Tugenden an. Bei Hamlet finde nun ein Uebermaass des *judgment* statt, eine Prävalenz des geistigen Vermögens, der geistigen Natur, der geistigen Anlagen über die physische Natur, den sinnlichen Trieb zur That. Shakespeare folge hierbei der atomistischen Philosophie Giordano Bruno's, da nach derselben die Verhältnisse der Atomenmischung die Disposition der Seelen des Körpers bestimmten. Das *overplus* des spirituellen Elements in Hamlet hemme seine That; hätte er rücksichtslos den König beim Beten ermordet, anstatt immer noch auf einen besseren Moment zu hoffen, so wäre ihm seine Rache gelungen. Die einengende Schranke der Endlichkeit hemme unter gewissen Umständen auch den eminentesten Geist, „sich direct und ohne Aufschub als That zu vollziehen," wie Hamlet durch den

Monolog *to be or not to be* selbst eingestehe (S. 81, 82, 93, 94, 136, 182). Dies sei der eine der beiden Grundgedanken des Trauerspiels. Tschischwitz citirt noch ausdrücklich die Aeusserung Vischer's, der bekanntlich gesagt hat, dass das Denken, weil es immer noch einen besseren Moment zur That sich vorstellen könne, nie dazu gelange, da alsdann der beste Moment unmöglich werde (S. 174 und 175).

Kurz, Tschischwitz tritt der gewöhnlichen Ansicht bei, Hamlet habe zu viel „Urtheil" und zu wenig „Blut", deren Unhaltbarkeit ich in den vorstehenden Erörterungen zu zeigen versucht habe.

Es ist auffallend, dass Tschischwitz von dem Aschgrau jenes Grundgedankens sich so sehr hat umstricken lassen. Er erkennt doch, wie schon erwähnt, dass Hamlet zu rücksichtsvoll ist und hat die melancholische, ernste Gemüthsrichtung desselben mehrfach bemerkt (S. 102 und besonders 121). Nicht minder hat er sich dessen bis zum Misstrauen behutsames Wesen keineswegs entgehen lassen (S. 94 und 127). Auch entgeht es ihm ferner nicht, dass Laertes das gerade Gegentheil von Hamlet's Charakterneigungen bilde. Jener racheschnaubend, trotz Eiden, Hölle und Verdammniss zur That bereit, zu der für ihn genau genommen nicht einmal ein Grund vorhanden ist (S. 190 ff.). Auch führt er (S. 223) an, dass Shakespeare die „Trägheit" als Charakterzug Hamlet's im Sinne gehabt haben könne, welche nach der alten Kirche zu den sieben *vitia capitalia* gehörte und deren Traditionen noch lebendig waren. Ebenso bemerkt Tschischwitz, dass auch zu Polonius und den Hofleuten Hamlet einen gewissen Gegensatz bilde: jene aller streng rechtschaffenen, wahrhaftigen, sorgsam erwägenden Gesinnung durchaus baar, dieser das gerade Gegentheil davon. Lag es Tschischwitz somit nicht ganz nahe, statt in Hamlet's Denken weit eher in seinem zu behutsamen, rücksichtsvollen, langsamen Gemüthe die Ursache seiner Thatlosigkeit zu finden, eine Uebersorglichkeit, die noch durch eine zu grosse Gewissenhaftigkeit als verstärkt angesehen werden kann?

Fast scheint es nun, als habe Tschischwitz selbst die Verlegung des Hamlet'schen Charakterschwerpunkts aus dem Gemüthe nach dem Denken nicht recht eingeleuchtet; denn er nimmt noch einen zweiten Grundgedanken des Trauerspiels an, bei welchem das Stück als Trauerspiel wohl überhaupt nicht bestehen kann, sondern zu einem heroischen Drama, einem Schauspiel werden würde. Tschischwitz meint nämlich (S. 172), „charaktervolle und consequente Durchführung des Princips kindlicher Pietät und Verklärung und Besie-

nnahme eines pietätsvol
egen Horatio (III, 2) e
sen wolle, in welchem
lche er ihm über den T
längst das Schweigen g
eien nach der Mittheilu
n aber überhaupt eine
ne Mutter und seinen
let dann in der letzten
bleiben möge, um sein
tellung, dass Hamlet
er Erklärung gehindert

, verstrickt sich Tschisc
ng sogar soweit, dass
I, 2) völlig missversteht

ggers, but use none;
soul in this be hypocrite
ds soever she be shent,
als never, my soul, con

Dolche will ich reden,
mmer meine Mutter in W
rten durch Anwendu
aufzudrücken, dazu

egen ganz missverstehen
te zwar die ganze Sch
eele aber nie darein wil
Zeugniss wider die Mut
beiden Geredete ein ew
r Schlegel, dass er dur
ersiegeln" Hamlet's ur
r grundlos; nur das ka
h besiegeln übersetzt w
Erscheinung des Geistes
Mutter beweise, der Gei
ptsache, der Bestrafung
auf die Nebensache, der
zu es nach Vollbringung

gelung durch den Tod“ sei der zweite Grundgedanke des Trauerspiels. Hamlet komme im Monolog (II, 2), wo er den Plan fasst, die Schauspieler zur Darstellung von etwas dem Morde seines Vaters Aehnlichem vor seinem Stiefvater zu engagiren, selbst zu der Erkenntniss, das Hemmniss seines Thuns sei ein doppeltes: einmal, weil er nichts sagen und demgemäss auch nichts thun könne; denn seiner That müsste eine Erklärung folgen, welche die eigene Mutter ebenso sehr wie den ehrwürdigen Vater („nach dem befangenen Urtheil der Welt“ S. 165) treffe und blossstelle; und das zweitemal, weil die Mischung seines Bluts derart sei, dass ihm auch von Seiten der blinden Sinnlichkeit, wie es etwa durch einen Wuthanfall geschehen könne, kein Impuls zur That komme. Als zu geistig angelegt, erschienen ihm in solcher Situation alle seine Gedanken, Entwürfe und Entschliessungen als ein unfruchtbares Spiel der Geistesthätigkeit (S. 133).

Jener angebliche zweite Grundgedanke möchte aber als weit über das Ziel hinausgeschossen anzusehen sein: dass Hamlet bei seinem Vergleich mit den Schauspielern zu seinem Nachtheil findet, er könne nicht einmal Worte machen um etwas wirklich Wichtiges, sie dies aber um ein Nichts, um „Hekuba“ zu thun im Stande sind, das weist doch wohl nicht auf pietätsvolles Schweigen hin, wie Tschischwitz meint, sondern nur darauf, dass er zum Handeln sich zu schwach fühle, auf ein Misstrauen in die eigene Kraft, wie er schon vorher sich beklagt, dass gerade er die Welt einrichten solle, der so schwach sei. Wenn Hamlet sagt, dass er wie Hans der Träumer umherschleiche

... unpregnant of my cause,
I can say nothing; no, not for a king
Upon whose property and most dear life
A damned defeat is made,

so ist doch nur im Allgemeinen ausgedrückt, er habe weit stärkere Motive, als die Schauspieler, um sich in Extase zu versetzen.

Tschischwitz will schon im ersten Monolog das Schweigen auf Pietät gegen seine Mutter zurückführen, obgleich es sich durch gewöhnliche Vorsicht und Behutsamkeit ebenso gut erklärt; Hamlet setzt dieselbe, seinem Charakter nach, selbst hier nicht ganz ausser Acht, da er erklärt, er wolle dem Geist folgen, um der Gestalt willen, die er annehme, auch auf die Gefahr hin, dass es ein böser sei. Tschischwitz hebt hervor, dass man Mittheilungen eines Geistes nach dem Volksglauben zwei Monate lang verschweigen müsse, und findet auch hierin

eine Bestätigung für die Annahme eines pietätsvollen Schweigens Hamlet's, obgleich Hamlet gegen Horatio (III, 2) erwähnt, dass er ein Schauspiel aufführen lassen wolle, in welchem eine Scene den Umständen nahe komme, welche er ihm über den Tod seines Vaters erzählt habe. Er hat also längst das Schweigen gebrochen, ohne dass ersichtlich wäre, es seien nach der Mittheilung des Geistes zwei Monate verflossen. Wenn aber überhaupt eine Erklärung durch pietätsvolle Scheu gegen seine Mutter und seinen Vater gehindert sein sollte, wie so darf Hamlet dann in der letzten Scene den Horatio bitten, dass er leben bleiben möge, um seine Geschichte zu erzählen? Die ganze Unterstellung, dass Hamlet durch Pietät gegen Mutter und Vater an einer Erklärung gehindert werde, zerfällt hiernach in sich.

Aber nicht genug hieran, verstrickt sich Tschischwitz (S. 168 ff.) durch diese Pietätsunterstellung sogar soweit, dass er den sehr klaren Sinn des Wortes *seals* (III, 2) völlig missversteht. Hamlet sagt:

I will speak daggers, but use none;
My tongue and soul in this be hypocrites;
How in my words soever she be shent,
To give them seals never, my soul, consent.

Das heisst doch ganz klar: Dolche will ich reden, aber keine gebrauchen. .... Wie ich auch immer meine Mutter in Worten schmähle, ihnen *(them)*, d. h. den Worten durch Anwendung eines wirklichen Dolchs die Siegel aufzudrücken, dazu soll sich meine Seele niemals verstehen.

Tschischwitz meint hingegen ganz missverstehend, Hamlet wolle sagen, es sollten seine Worte zwar die ganze Schande der Mutter aufdecken, es werde seine Seele aber nie darein willigen, dass diese seine Worte ein öffentliches Zeugniss wider die Mutter ablegten und es solle das zwischen ihnen beiden Geredete ein ewiges Geheimniss bleiben. Der Vorwurf wider Schlegel, dass er durch Uebersetzung des *to give seals* mittelst „versiegeln“ Hamlet's urtheilsvolle Pietät verwische, ist somit offenbar grundlos; nur das kann man zugeben, dass *to give seals* besser durch besiegeln übersetzt wäre. Eher wird man sagen können, dass die Erscheinung des Geistes in der Scene bei der Strafpredigt wider die Mutter beweise, der Geist wolle Hamlet mahnen, doch bei der Hauptsache, der Bestrafung des Stiefvaters, zu bleiben, und sich nicht auf die Nebensache, der Mutter Vorhalte zu machen, einzulassen, wozu es nach Vollbringung der Hauptsache auch noch Zeit sei.

So wird man denn wohl sagen dürfen, dass Tschischwitz seine Behauptung, consequente Durchführung des Gedankens der Pietät sei der zweite Grundgedanke des Hamlet, nicht bewiesen habe. Es ist überhaupt auch nicht abzusehen, wozu Hamlet's edler Charakter, seine Noblesse des Geistes und Herzens (S. 217), sich gerade nur in dieser speciellen Weise äussern soll. Trägt er nach Kreyssig's Ausdruck das Adelszeichen mehrerer Shakespeare'schen Helden, die Wahrhaftigkeit, nun so wird man vielleicht auch kindliche Pietät aus ihm herauslesen können, aber es braucht dieser Charakterzug durchaus nicht der wesentliche und noch weniger so sehr der ausschliessliche zu sein, dass man ihn als den einen Hauptpfeiler desselben anzusehen hätte.

Dass Tschischwitz im Uebrigen noch gute Winke über einzelne dunkle Stellen giebt, soll nicht verkannt werden; so z. B. deutet er auf den Doppelsinn der Hamlet'schen Rede „*I lack advancement*“ gegen Rosenkranz und Güldenstern sehr gut hin. Auch über die Entstehung der ersten Quartausgabe des Hamlet von 1603 bringt er beachtenswerthe Conjecturen, die von grossem Einfluss bei der Frage sein können, welcher Werth jener Ausgabe bei Deutung des Stücks beizulegen sei. In noch anderen Punkten seiner Abhandlung dürfte sich hingegen sehr mit ihm rechten lassen; namentlich werden die Philologen wohl mit seiner Deutung von manchen dunkeln Stellen nicht einverstanden sein. Ich muss den Nachweis hierüber jedoch lediglich ihnen überlassen, da dies ausserhalb meines Themas liegt.

Glosse zu einer Stelle aus Shakespeare's Hamlet.

(Akt III, Scene 2.)

Von

H. Freiherrn v. Friesen.

Es ist so ziemlich zur Gewohnheit geworden, die Stelle in Hamlet A. III, Sc. 2, in welcher von dem eigentlichen Zweck des Schauspiels die Rede ist, als Grundlage nicht allein für die Beurtheilung der dichterischen Intentionen Shakespeare's bei seinen Dramen, sondern auch für die Anleitung zur Schöpfung neuer Dramen im Shakespeare'schen Sinne anzusehen. Die Stelle lautet wörtlich so:

> *For anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold as't were the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.*

Schon nach dem einen Worte: „*of playing*“ sollte es im Grunde nicht zweifelhaft sein, dass Shakespeare hier nur von der Schauspielkunst spricht. Wenn auch Schlegel dieses Wort: „*playing*“ mit gewohnter Meisterschaft „Schauspiel“ übersetzt, so folgt daraus selbstverständlich keineswegs eine andere Intention des Dichters. Ja, es folgt nicht einmal das daraus, dass Schlegel dieser Stelle einen anderen Sinn, als den ursprünglichen habe unterlegen wollen. Denn wir verstehen unter dem Worte: „Schauspiel“ weit häufiger und zwar im correcteren Sinne den Akt der Darstellung und nur im abgeleiteten Sinne das Drama selbst. Dass aber unter der Be-

nennung Schauspiel die dramatische Dichtung im Allgemeinen zu verstehen sein dürfe, möchte schwer zu beweisen sein. Doch auch dem Zusammenhange nach kann es nicht im Mindesten zweifelhaft sein, dass es Shakespeare bei dieser Stelle vor allem Andern darauf ankam, den Schauspielern seiner Zeit die grösste Natürlichkeit und das sorgfältigste Vermeiden aller Uebertreibungen einzuschärfen. Damit steht im Einklang das, was vorhergeht: Die vor dem Prinzen stehenden Schauspieler werden angewiesen, eine von ihm abgefasste Rede in angemessener Weise zu sprechen, dabei keine unziemlichen Gesticulationen zu machen, sondern Alles in edler Weise *(gently)* vorzutragen; denn selbst im Strome, Sturm und so zu sagen Wirbelwind der Leidenschaft, müssten sie sich so viel Mässigung aneignen und an den Tag legen, dass sie milde erscheine.

Nun folgt die humoristisch gefärbte Auslassung über verletzende Uebertreibungen zu Gunsten des ungebildeten Theiles vom Publikum, (wir könnten sagen über gemeine Coulissenreisserei) und den Schluss dieses Absatzes macht die bekannte Anspielung auf Termagant und Herodes.

Nach einer Erwiderung des Schauspielers hebt Hamlet von Neuem damit an, darauf aufmerksam zu machen, dass die Schauspieler auch nicht zu zahm sein, sondern ihre eigene Einsicht als Führer gebrauchen und ihr Handeln (Spiel) dem Worte, so wie ihr Wort (Redeweise) der Handlung anpassen sollen, wobei sie besonders darauf zu achten haben, nicht über die Bescheidenheit der Natur hinauszugehen; „denn jede solche Uebertreibung ist dem Vorhaben des Schauspiels fremd, dessen Ziel von jeher war und noch ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihre eigene Gestalt, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Zeitalter, sowie dem Wesen der Zeit ihre Form und ihr Gepräge zu zeigen. Wird das nun übertrieben, oder nachlässig wiedergegeben, so kann es, wiewohl es dem Unverständigen Lachen erregt, den Einsichtsvollen nur beschweren, und das günstige Urtheil Eines solchen muss ein ganzes Theater voll Anderer überwiegen.“ Hieran schliesst sich ein zweiter Schlusssatz, worin Hamlet wiederum humoristisch ausspricht, welchen Eindruck ihm das unwürdige Spiel mancher Schauspieler, die dennoch hochgepriesen worden seien, in seiner völligen Verkehrtheit gemacht habe.

Endlich ist noch die Rede von dem Benehmen einiger *clowns* oder Spassmacher, eine Auslassung, die namentlich wegen eines Passus von verwandtem Interesse mit der im Beginn hervorgehobenen Stelle ist, doch aber in der Hauptsache auf die Belehrung und

Warnung der Schauspieler hinausläuft. Die betreffende Stelle lautet wörtlich:

For there be of them, that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too; though, in the mean time, some necessary question of the play be then to be considered etc.

So unzweifelhaft also der eigentliche und unmittelbare Zweck dieser Auslassungen ist, so verdient dennoch die Frage eine genauere Beleuchtung, ob der wiederholt angezogene Satz ein genügendes Fundament gewähre, um auf demselben ein erschöpfendes Urtheil darüber aufzubauen, welches Ziel Shakespeare bei seinen dramatischen Dichtungen vor Augen gehabt habe und auf welchem Wege ihm jeder dramatische Dichter am sichersten nachfolgen könne. So viel ist unleugbar, dass es noch keinem dramatischen Dichter in so hohem Maasse gelungen ist, der Natur, so zu sagen, den Spiegel vorzuhalten und der Tugend sowie der Schmach des Lasters ihr eignes Bild zu zeigen. Auch ist es wiederholt mit Recht bemerkt worden, dass alle seine dramatischen Gestalten, gleichviel in welchen Zeiten und in welchen Ländern sie auftreten, den Stempel seiner Zeit und seines Vaterlandes an sich tragen. Mit gleichem Rechte wird man anerkennen müssen, dass er im Ausdruck der höchsten Leidenschaft Maass zu halten und selbst dann, wenn dieselbe sich zum Sturm oder so zu sagen zum Wirbelwind erhebt, ihren Aeusserungen noch eine gewisse Milde beizumischen versteht. Aus dem Allen leuchtet also ein, dass Shakespeare in dieser Stelle den Schauspielern nichts Anderes als Grundlage für die Ausübung ihrer Kunst angiebt, als was er selbst bei der Schöpfung dramatischer Dichtungen für maassgebend gehalten und thatsächlich mit dem grössten Erfolg beobachtet hat. Auch möchte es geradezu für widersinnig gelten können, wenn ein Dichter den darstellenden Künstlern zur Pflicht machen wollte, sich stets und mit der erschöpfendsten Einsicht in den Grenzen der Natur zu halten, und dagegen sich selbst gestattete, dieselben in maassloser Willkühr zu überschreiten.

Trotz dem Allen gewährt dennoch diese Stelle keinen erschöpfenden Maassstab für Shakespeare's Anschauungen über die unabweislichsten Erfordernisse eines Dramas; und es ist daher nicht müssig zu untersuchen, ob bei den Nutzanwendungen, welche man davon gemacht hat, bald um Shakespeare's Intentionen bei seinem dramatischen Dichtungen zu interpretiren, bald um ihn als Vorbild zur Nachfolge aufzustellen, nicht mannigfache Missverständnisse und

Abirrungen von dem rechten Ziele untergelaufen sind. Zuerst ist es nicht im engsten Sinne des Wortes zu nehmen, dass die dramatische Dichtung nur den Beruf habe, dem Zeitalter und dem Wesen der Zeit seine Form und sein Gepräge zu zeigen. Vielmehr kann der dramatische Dichter, so sehr er auch mit seiner Zeit im engsten Zusammenhange bleiben mag, sich nicht der Verpflichtung entschlagen, seinem Poem das Gepräge der ewigen Wahrheit zu geben, und Niemand hat es verstanden, dieser Verpflichtung in ausgedehnterem Maasse zu genügen als Shakespeare selbst. Deshalb sind auch seine Dramen ihrem innersten poetischen Wesen nach für alle Völker noch immer wahr und werden es immer und ewig bleiben, wogegen andere nicht unbedingt werthlose Dramen seiner Zeitgenossen, selbst auf der englischen Bühne, nicht mehr lebensfähig sind. Nur wenige Beispiele werden genügen. Man hat unter Anderm bemerken wollen, dass diejenigen Scenen in Richard III., wo dieser sich des Scheines religiöser Demuth bedient, um seine tyrannischen Absichten zu verschleiern, recht eigentlich gegen die scheinheilige Heuchelei der Puritaner gerichtet seien. Ohne die vollständige Berechtigung dieser Meinung unbedingt anerkennen zu wollen, kann ich mir denken, dass auch unter seinen Zeitgenossen Einige die Analogie zwischen Diesem und Jenem bemerkt, vielleicht auch mit Beifall begrüsst haben. Angenommen nun, dass Shakespeare hiermit seinem Richard III. den Stempel seiner Zeit aufgedrückt hätte, wer in aller Welt würde daran denken, dieser meisterhaften Schöpfung deshalb den Preis im Allgemeinen oder gar einen höheren Preis, als es sonst geschehen dürfte, zuzuerkennen? Ist es nicht vielmehr der tief in jede Falte des Herzens eindringende Blick, die wahrhaft poetische Intuition der Gestaltung von Herrschsucht, Hinterlist und frevelhaftem Trotz gegen menschliches und göttliches Recht in einem Individuum von ungeheurer Energie und geistiger Gewandtheit, was uns hier zumeist erschüttert, und ist es nicht die gewaltige Herrschaft über alle Mittel der Darstellung in dem schaffenden Dichter, welche den Erfolg sichert, dass die vor des Dichters Intuition stehende Erscheinung nach den allgemein gültigen Gesetzen menschlicher Existenz, so wie sie vor uns steht, leben kann und thatsächlich lebt. Nicht also eine rein ideelle Fiction, sondern ein an das Reale gebundenes Ereigniss im Seelenleben des Menschen sehen wir vor uns, ein Ereigniss, das, wenn es unter denselben Prämissen der Verhältnisse und Umstände in der Gegenwart wiederkehrte, mit denselben Attributen der Heimtücke, Verruchtheit und trotzigen Bosheit vor uns stehen würde, das aber

doch auf der andern Seite von der Realität der Umstände und Verhältnisse, in welchen es eintrat, nicht so sehr losgelöst werden kann, dass es ein unbedingtes Bild der Gegenwart sein, mit anderen Worten, dass es schlechterdings nur das Wesen des Zeitalters und das Gepräge der Zeit tragen könnte und dürfte. Und was in dieser Hinsicht von Richard III. gilt, hat genau dieselbe Geltung in Bezug auf alle grossen tragischen Charaktere Shakespeare's. Wenn wir uns sagen, Shakespeare's Anschauungsweise von dem aristokratischen Trotze des Coriolanus, von der Ueberstürzung Lear's in königlichem Hochmuth, von dem geheimnissvollen Wesen Hamlet's, oder dem heroischen Republicanismus des Brutus, stehe doch immer wieder auf der Wurzel eines durch und durch englischen Wesens seiner Zeit, so liegt nicht darin der Maassstab der höchsten Schätzung. Vielmehr liegt derselbe in dem Wirken einer ausserordentlichen Begabung, durch welche es Shakespeare gelungen ist, den selbstverständlich an der Spitze stehenden Beruf aller scenischen Darstellung mehr als alle andern Zeitgenossen zu erfüllen, d h. die aufzuführenden Personen und Begebenheiten, trotz ihrer Trennung von der Gegenwart durch Zeit oder Oertlichkeit, dennoch vollständig zu vergegenwärtigen. Wie wenig aber dieses Ziel einer allgemein gültigen Vergegenwärtigung erreicht wird, wenn der Dichter nur seine Zeit vor Augen hat, oder nur darin seinen Ruhm setzt, in seinen Gestalten das Wesen seines Zeitalters und das Gepräge seiner Zeit zu zeigen, das lernen wir zur Genüge an der Mehrzahl von den Werken seiner Zeitgenossen. Wir können dabei billig von den untergeordneteren Schöpfungen wie z. B. von denen Middleton's absehen, wiewohl gerade er und seine Genossen sich das Ziel gesteckt zu haben scheinen, die zumeist hervorspringenden Erscheinungen der Zeit in Uebermuth und Laune, Abenteuerlichkeit und Unsitte, Keckheit und Grundsatzlosigkeit u. dergl. mehr dramatisch zu schildern. Wir dürfen nur auf's Gerathewohl eins dieser Stücke, wie *Eastward-Hoe* von B. Jonson, Marston und Chapman, *Your Five Gallants* von Middleton oder *The Roaring Girl* von demselben und Decker herausgreifen, und wir werden Gestalten und Verwickelungen vor uns sehen, welche nur in ihrer Zeit auftreten, deshalb aber auch nur in ihrer Zeit verständlich sein konnten. Aber, man wird sagen, dabei habe ja nur ein tiefuntergeordnetes Talent gewaltet und deshalb könne daraus keine Parallele gezogen werden. Wie steht es denn aber mit den besten Nebenbuhlern Shakespeare's in dieser Beziehung? Was hat Ben Jonson, Massinger, was haben Beaumont und Fletcher in der vollständigen Vergegenwärtigung

ihrer Stoffe und Personen geleistet? Sie waren es doch gerade, die Shakespeare den ersten Rang auf der Bühne zu ihrer Zeit streitig machten, und denen es sogar zeitweilig gelang, den Vorzug in den Augen des Publikums zu gewinnen. Der einzige Umstand, dass sie mit sehr wenigen Ausnahmen einiger, und noch dazu wesentlich umgestalteter, Stücke fast gänzlich vergessen sind, könnte ihren ungenügenden Erfolg in der allgemein gültigen Vergegenwärtigung ihrer Schöpfungen beweisen. Fragen wir aber nach dem Grunde, warum sie vergessen werden konnten und Shakespeare noch immer auf der Bühne lebt, so müssen wir uns gestehen, dass sie trotz aller Vorzüge, welche ihnen Talent und Virtuosität zu verleihen vermochten, dennoch den Stempel ihrer Zeit allzusehr tragen, um in allen Zeiten fortleben zu können. Wer könnte Ben Jonson's Alchimisten, seinem *Volpone,* oder der *Epicöne* den Charakter einer talentvollen, mit scharfer Beobachtungsgabe, schlagendem Witz und reicher Erfindung ausgestatteten Arbeit absprechen? Wer aber, so dürfen wir weiter fragen, wird heute noch im Stande sein, die vorgeführte Handlung und die Personen vollständig zu verstehen, ohne sich in den Commentaren über die Zeit ihrer Entstehung und ihre Eigenthümlichkeiten Raths zu erholen? Selbst das bekannteste seiner Stücke „*Every Man in his Humour*“, das auch in neueren Zeiten mit einigen Abänderungen aufgeführt worden ist, steht doch wegen seines specifischen Gepräges einer längst vergangenen Zeit der Gegenwart allzufern. Derselbe Fall ist es mit den meisten Dramen von Massinger und von Beaumont und Fletcher, wiewohl vorzugsweise den letzteren ein weit höherer Farbenglanz und eine grössere Anmuth in Sprache und Darstellungsweise nicht abzusprechen ist. Nicht bloss die grössere Ungebundenheit in sittlicher Hinsicht — ein Vorwurf, der besonders Beaumont und Fletcher trifft — trennt sie von den Zeiten anderer sittlichen Anschauungen; es sind vielmehr zumeist Situationen und Figuren, welche ihrer Zeit ohne Weiteres geläufig, verständlich und ansprechend sein konnten, mit denen aber eine andere Zeit entweder gar nicht oder nur auf dem Wege einer erläuternden Betrachtung in Verständniss und Theilnahme treten kann. So ist z. B. das vor mehr als einem halben Jahrhundert beliebte Stück Schröder's „Stille Wasser sind tief“, das bekannter Maassen nach Beaumont und Fletcher's „*Rule a Wife and have a Wife*“ auf sinnreiche Weise umgearbeitet ist, trotzdem dass es uns durch manche Aenderung nahe gebracht worden, in allen seinen Figuren nicht mehr ganz verständlich. Wer wird die, übrigens höchst unterhaltende, Figur des Lieutenant Wallen

und sein Verhältniss mit der schelmischen Kammerjungfer von weitem Gewissen ohne einen Commentar richtig fassen? Und doch war gerade diese Figur unter dem Namen *„the cupper captain“* lange Zeit hindurch eine Lieblingserscheinung des englischen Publikums. Man kann den Einwand erheben, die meisten Bühnenleitungen erschweren das Verständniss dadurch, dass sie den grossen Fehler machen, dieses, wie manches ähnliche Stück, in modernem Costüm und nicht in dem typisch kennzeichnenden Costüme des vorigen Jahrhunderts aufführen zu lassen. Aber mit diesem Einwand ist zugleich zugegeben, dass es zur vollständigen Vergegenwärtigung der Handlung einer materiellen Vermittelung bedarf, welche ausser den Grenzen der Poesie liegt. Wie ganz anders ist es dagegen mit allen Stücken Shakespeare's? Zu der Zeit des vorigen Jahrhunderts, wo sie die englische Bühne am Meisten beherrschten, wurden sie in einem conventionellen Costüme gespielt, das von der damals gangbaren Mode nicht allzuweit getrennt sein durfte. Es ist bekannt, dass Garrick den Hamlet in einem Sammetrock von ziemlich modernem Schnitt zu geben pflegte. Ganz dasselbe war der Fall in Deutschland zu der Zeit, wo Hamlet, Macbeth, Othello, König Lear und viele Stücke von Shakespeare, die wir heute kaum noch sehen können, nicht ohne lebhaften Widerspruch auf die Bühne gebracht und mit dem grössten Beifall vom Publikum aufgenommen wurden. Es kann mir zwar nicht in den Sinn kommen, dem empfindlichen Geschmack unserer Zeit die ungeheuerliche Zumuthung zu machen, dass man auf diesen Standpunkt wieder zurückkehren solle. Nur ein Blick auf eins der zierlichen Blätter von Chodowiecky geworfen, würde den Stimmführern unserer Modeansichten über die Theatergarderobe einen Schrei des Entsetzens ablocken, wenn sie auf demselben Brockmann als Hamlet mit einem Galanteriedegen an der Seite, Schnallenschuhen an den Füssen und Rouletten an den Schläfen, und ihm gegenüber Mlle. Döbbelin als Ophelia im eng anschliessenden Corset und mit einem thurmhohen Toupé, worauf eine Feder schwankt, vorgestellt sähen. Aber soviel geht doch aus diesen Thatsachen hervor, dass bei den Dramen Shakespeare's die erschöpfende Erfüllung ihres innersten Berufes, d. h. die unmittelbare Vergegenwärtigung des darzustellenden Gegenstandes, nicht, wie bei vielen Andern, an Bedingungen einer materiellen Aeusserlichkeit gebunden, sondern in einer ewigen Naturwahrheit begründet ist.

Nun will ich zwar nicht schlechtweg behaupten, dass manche dramatische Dichtungen unserer Zeit, in denen selbst talentvolle

Dichter sich recht eigentlich die Aufgabe stellen, hervorragende Meinungen, Fragen und Stimmungen unserer Gegenwart zu behandeln, nur aus dem Missverständnisse entstanden seien, dass gerade dadurch die Lehre Shakespeare's, der Natur den Spiegel vorzuhalten, und Tugend und Schmach in ihrem eigenen Bilde, sowie das Zeitalter in seiner Form und seinem Gepräge darzustellen, am Genügendsten befolgt werde. Aber es bleibt dennoch verwunderlich, dass gerade in unserer Zeit, wo man die Mustergültigkeit Shakespeare's als dramatischen Dichters immer mehr anerkennt, diese Verrirrung am Meisten im Schwange geht. Oder sollte es nicht eine Verirrung sein, wenn man Personen aus einer längst vergangenen Zeit Aeusserungen und selbst lange Reden in den Mund legt, welche nach allen Anschauungen, Meinungen und Verhältnissen ihrer Lebensperiode von ihnen gar nicht gedacht und ausgesprochen werden konnten, sondern nur als Schlagwörter oder so zu sagen zündende Funken für unsere Zeit bestimmt sind? Ich brauche nicht hinzuzufügen, dass ich hier recht eigentlich von den bei uns Mode gewordenen Tendenzstücken spreche. Dagegen kann man freilich wieder die aphoristische Frage einwerfen: „Wer in aller Welt wird Shakespeare jemals für einen Tendenzschriftsteller oder für ein Vorbild in dieser Beziehung gehalten haben?“ Aber so bestimmt auch in dieser Frage die positive Verneinung herausgefordert wird, so kann man doch nicht ableugnen, dass manche recht mühsame und gewiss ehrlich gemeinte Auslegungen einzelner Stellen aus seinen Dramen sehr nahe daran streifen, ihm die Attribute eines Tendenzschriftstellers zuzusprechen. Es kann hier nichts Anderes gemeint sein, als das, wiewohl mit grossem Fleisse, aber auch oft mit zu grosser Kleinlichkeit aufgewendete Bestreben, die speciellsten Beziehungen einzelner Stellen auf positive Begebenheiten und Erscheinungen seiner Zeit herauszugrübeln. Dass solche Beziehungen existiren können und gewiss auch existiren, habe ich schon oben zugegeben. Aber zugleich habe ich darauf hingewiesen, dass sie nicht den eigentlichen Kern, noch das innerste Wesen des Dramas bilden, und es folgt daraus, dass sie nicht dazu dienen können, um Schöpfungen zu vertheidigen, in welchen die Absicht vorherrscht, nach den aus jener Stelle angezogenen Worten, nur der eigenen Zeit ihr wahres Bild vorzuhalten.

Noch könnte man entgegenhalten wollen, dass mit diesen Auslassungen den angezogenen Worten ihr grösster Werth genommen werde. Es ist dies aber keineswegs der Fall, wie man sich sofort überzeugen wird, wenn man die grosse Bedeutung derselben

für den Schauspieler betrachtet. Denn ihm ist in vollem Sinne der Beruf zugetheilt, Alles das zu leisten, was jene Worte aussprechen. Ihm liegt es recht eigentlich ob, so zu gehn, zu reden und zu agiren, wie in der Natur, d. h. im wirklichen Leben eine Person sich benehmen würde, wenn sie in der Situation sich befände, in welche das Gedicht ihn versetzt. Ihm liegt es ferner ob, die Tugend in der Gestalt und die Schmach in dem Bilde darzustellen, in welchem sie sich wirklich zeigen. Er hat es also für verwerflich zu halten, wenn er bei einem in Tugend glänzenden Charakter, sei es in selbstgefälligem und hochtrabendem Ausdrucke, oder in süsslichem Wesen, ein Benehmen annimmt, wie es die Tugend im wirklichen Leben nicht hat. Er hat es ebenso — nach Hamlet's eigenem Ausdruck — für abscheulich zu halten, wenn er bei der Darstellung eines mit der Schmach oder dem Laster beladenen Charakters seine äusserste Anstrengung darauf wendet, dass das Publikum, ja jeder Einzelne im Publikum, nicht einen Augenblick vergesse, welchen abscheulichen Bösewicht er darstelle; gleichsam als gäbe es im wirklichen Leben gewisse äussere Kennzeichen, durch welche jeder Bösewicht nach seiner Art von den übrigen Menschen zu unterscheiden wäre. Niemand wird eine solche Voraussetzung für grillenhaft oder gar für übertrieben halten, wenn er es erlebt hat, dass selbst hochbegabte Schauspieler ihren Ruhm darein setzten, in einem Richard III. oder einem Jago mit mühsamer Veranstaltung von fratzenhaften Mienen und Geberden, sowie mit zischenden und hämischen Tönen in der Sprache ein Bild des Abscheus darzustellen. Von der andern Seite habe ich es erlebt, dass einer der ausgezeichnetsten Bühnenkünstler einer unlängst vergangenen Zeit bei der Darstellung der bekannten Rolle des Abbé de l'Epée von der Tugend und Humanität dieses Charakters dergestalt durchdrungen war, dass er die ganze Rolle in einer salbungsvollen Redeweise und Haltung spielte, wie wir Tugend und Humanität, eben deshalb, weil sie das sind, was sie sind, in der Natur, d. h. im wirklichen Leben, niemals auftreten sehn. Oder sollten solche Missgriffe in unserer von dem Werthe Shakespeare's durchdrungenen Zeit einem überwundenen Standpunkte angehören? Ich bin der Meinung, wenn jeder Theaterkritiker, Regisseur oder wer sonst auf die Haltung und Ausbildung von Schauspielern einen Einfluss zu üben berufen ist, die Hand auf's Herz legt, so wird er eingestehen müssen, dass diese Unarten recht eigentlich unserer Zeit angehören. Welch ausgedehntes Feld der Betrachtungen und Nutzanwendungen bieten daher diese goldenen Worte dar, wenn sie auch nicht auf die dramatische Dichtung selbst bezogen werden.

Doch es bleibt noch eins zurück. Was hat der Schauspieler damit zu thun, — so könnte man fragen — das eigentliche Wesen und das Gepräge seines Zeitalters darzustellen? Auch hier muss ich daran erinnern, dass manche unsrer grössten Mimen die Lösung ihrer Aufgabe bei der Darstellung einer Figur aus einer längst vergangenen oder gar einer mythischen Zeit nicht darin suchen, den Helden, König oder Feldherrn so zu vergegenwärtigen, wie sich solche Gestalten, wenn sie unter denselben oder ähnlichen Verwickelungen heute aufträten, auch heute wieder bewegen würden, sondern vielmehr in der Meinung das Bild aus einer ganz anderen Zeit versinnlichen zu müssen, sich in Sprache, Mienen und Geberden zu der unnatürlichsten Uebertreibung hinaufschrauben. Ich kann zugeben, dass nach Maassgabe verschiedener Anschauungen und Gewohnheiten sittliche Reinheit und Erhabenheit einer Seits und Verderbtheit oder schmachvolle Verworfenheit anderer Seits in verschiedenen Zeitaltern auch eine verschiedene Aeusserlichkeit annehmen können. Aber es ist eben so wenig möglich, diese verschiedene Schattirung zu treffen, als es für das Publicum von Werth sein kann, ein seiner Zeit fremdes Bild vor sich zu sehn. Daher ist auch die Folge solcher Bemühungen in der Regel nichts Anderes als der Eindruck der Kälte oder sogar des Widerwillens. Ueberdies giebt es auch in dieser Beziehung eine ewige Wahrheit, d. h. auch in der äusseren Erscheinung von Tugend und Laster im Leben giebt es gewisse Formen, die mit Ausnahme des specifischen Modetones der Zeit, immer dieselben bleiben. Also wird der Schauspieler immer am Sichersten sein, den gegebenen Beruf hinsichtlich der Erweckung allgemeiner Theilnahme zu erfüllen, wenn er auf Grund dieses Theiles der Anweisungen Hamlet's die darzustellende Gestalt in der Weise versinnlicht, wie er Aehnliches oder Gleiches in seiner eigenen Zeit hat beobachten können.

Ausser dem bisher behandelten Gegenstande ist aber noch ein wesentlicher Umstand in Betracht zu ziehen, um sich davon zu überzeugen, dass es gar nicht Shakespeare's Absicht sein konnte, mit der angeführten Stelle einen erschöpfenden Maassstab dafür aufzustellen, was das eigentliche Ziel und Ende der dramatischen Poesie sein solle. Es heisst dort wörtlich: „*to show virtue her own feature, scorn her own image.*“ Ist es denn genügend, wenn in einem Drama nur Tugenden und Nichtswürdigkeiten in ihrer eigenen Gestalt und in ihrem eigenen Bilde vorgeführt werden? Wenn diess der Fall wäre, so würde es fast erlaubt sein, manchem Zeitgenossen Shakespeare's einen höheren Preis zuzusprechen, als ihm selbst. Die

mittelmässigen Dramatiker, von denen vorhin die Rede war, haben darin, und besonders in der Darstellung von Nichtswürdigkeiten, das Mögliche geleistet. Was sollte in dieser Hinsicht übrig bleiben, z. B. in Middleton's zweitheiligem Schauspiele *„The Honest Whore?“* Ist es nicht erbaulich und als ein Bild der triumphirenden Tugend zu erachten, wie sich ein in Sinnenlust versunkenes Kind, aus ehrfurchtgebietender Liebe zu einem edlen Manne, erhebt und zur Keuschheit zurückkehrt? Gewiss ist hier nichts gespart, um den Gegensatz zwischen Verworfenheit und Tugend in das rechte Licht zu stellen. Oder, was wird man einzuwenden haben gegen manches Stück von Massinger, dem das eifrigste Streben, Tugend und Laster in schlagender Weise gegenüberzustellen, nicht abgesprochen werden kann? Wenn man von Marlowe, Kyd und Webster sprechen wollte, so würde freilich die vorzugweise Neigung, das Grässliche empörter Leidenschaften zu schildern, mehr in die Augen fallen, als das edlere Streben, die Tugend in ihrer eigenen Gestalt zu schildern; indessen könnte doch bemerkt werden wollen, dass die naturwüchsige Wildheit in diesen Bildern von gewaltigerer Wirkung sei, als Shakespeare's meistentheils milde und versöhnende Darstellungsweise, und man könnte fragen, ob nicht die Schmach oder das Laster in der Gestalt des Grässlichen und Abschreckenden auftreten müsse? Doch wenn man auch sagte, die Darstellung des Grässlichen entferne sich zu sehr von dem Zweck der Natur den Spiegel vorzuhalten, so würde es doch damit noch nicht entschieden sein, dass nur in der Vermeidung des Unnatürlichen das wahre Kriterion für ein preiswürdiges Drama oder namentlich Shakespeare's Dichtungsweise liege. Wir müssen vielmehr noch weiter gehen, indem wir uns davon überzeugen, dass überhaupt in der Darstellung von Tugend und Schmach in ihrer eigenen Gestalt nicht allein, sondern vielmehr in der Darstellung des Verhältnisses der menschlichen Handlungen, mögen sie nun tugendhaft oder schmachvoll sein, zu den Begebenheiten oder zum Schicksal der Menschen das wesentlichste Ziel und das Ende des Dramas bestehe. Also nicht, wie von einem hervorragenden Kritiker behauptet worden ist, die Charakterschilderung, sondern die Begebenheit oder richtiger ausgedrückt: die Fabel ist die Hauptsache aller dramatischen Dichtungen. Dieser Punkt ist für unsere gegenwärtige Betrachtung von so hoher Wichtigkeit, dass ich nicht anders kann, als ihn hier genauer zu erörtern. Ich brauche nicht erst daran zu erinnern, dass man versucht hat zu beweisen, wenn auch nach dem Ausspruch des Aristoteles in der antiken Tragödie die Fabel den Hauptgegenstand der

Darstellung bilde, so sei in der modernen Tragödie, wie dies namentlich aus Shakespeare's Dramen einleuchte, die Charakterschilderung das eigentliche Wesen dieser Dichtungsform. Dass in Bezug auf das Verhältniss der Schilderung der Begebenheit oder Fabel zu der Charakteristik zwischen der antiken Tragödie und der modernen eine Verschiedenheit besteht, kann allerdings nicht geleugnet werden. Der Unterschied liegt aber nicht darin, dass das, was bei den Alten nur Mittel war, in der modernen Tragödie zum Zweck erhoben und dagegen das Endziel der Alten bei uns zum Mittel geworden sei. Vielmehr ist der Unterschied darin zu suchen, dass, behufs der Vergegenwärtigung der Fabel bei der antiken Tragödie, nach äusseren sowohl als inneren Gründen, eine ausgeführte Charakterschilderung weniger im Bedürfniss lag, als bei der modernen.

Ich lege hier mit bewusster Absicht das Gewicht mehr auf die breitere Ausführung der Charakterschilderung und nicht auf die Charakterschilderung selbst, gleich als sei dieselbe als ein neu hinzugekommenes Ingrediens der modernen Tragödie zu betrachten. Denn es würde ganz irrthümlich sein, wenn man der antiken Tragödie eine künstlerisch ausgeführte Charakterschilderung schlechterdings absprechen wollte. Es mag geschehen, dass sich diese Seite des Kunstwerkes bei Aeschylos auf den ersten Blick dem Auge entzieht. Die Tragödien des Aeschylos sind überhaupt in einer solchen Strenge des primitiv plastischen Styles gehalten, dass über den imposanten Eindruck des Ganzen die Aufmerksamkeit auf das Detail in den Hintergrund tritt. Aber dennoch fehlt die künstlerische Ausführung der Charaktere auch in ihnen keineswegs. Nur müssen wir nicht eine Motivirung erwarten, die, wie in der Folge gezeigt werden wird, nicht im Bedürfniss der Darstellung lag. Bei Sophocles ist es schon weit mehr bemerkbar, dass auch die Schilderung der Charaktere in seiner poetischen Intention lag. Wer kann sich dem Eindruck der weit höher gespannten Leidenschaftlichkeit der Electra, in dem Stücke gleiches Namens, und dem einer weit milderen Gesinnung in dem Orestes verschliessen? Oder wäre in dem rasenden Ajax seine Handlungsweise und sein Untergang, in den Trachinierinnen das Beginnen der Dejanira und der tragische Tod des Hercules aus dem inneren Seelenleben der handelnden Personen heraus nicht soweit motivirt, als es das Bedürfniss der damaligen Bühne verlangte? Dass aber dieses bei den Alten ein anderes war, als bei uns, erklärt sich leicht aus zwei Gründen, welche mit dem Wesen ihrer Tragödie unzertrennlich zusammenhängen. Indem sie nur typische Gestalten der allgemein

verbreiteten Sagen und Ueberlieferungen vor dem Publikum handeln liessen, und überdies noch dieselben mit Attributen auftreten mussten, welche über ihre Bedeutung und ihren Namen gar keinen Zweifel übrig lassen konnten, war es nicht allein unnöthig, sondern sogar bedenklich ihren Charakter und ihre Gesinnung allzubreit auszuführen. Unnöthig deshalb, weil die Zuschauer von denselben so viel Kenntniss mitbrachten, als zum allgemeinen Verständniss ihres Handelns und ihres Schicksals nöthig war; bedenklich aber deshalb, weil, in Folge der allgemein verbreiteten Ueberlieferungen über das Wesen der handelnden Personen, im ganzen Kreise der Zuschauer ein so abgeschlossenes Bild lebte, dass eine Abweichung von demselben oder ein Widerspruch gegen dasselbe durch die Darstellung einer individuellen Anschauungsweise kaum denkbar war, oder, wenn denkbar, den ganzen Gesichtspunkt der Begebenheit verschoben haben würde. Dass etwas Aehnliches versucht worden ist, davon haben wir Beispiele im Euripides. Wir wissen aber auch, dass er, namentlich von Aristophanes, wegen seiner Darstellungsweise verspottet worden ist; so wie denn überhaupt Euripides die Gefühle und Empfindungen der Individualität in subjectiver wie objectiver Hinsicht mehr vorwalten lässt als seine Vorgänger, und deshalb nach der Meinung tonangebender Kritiker der modernen Anschauungsweise um etwas näher steht als diese. Dass sich dagegen das moderne Drama, wenn es auch wollte, mit den typischen Gestalten abgeschlossener Mythen nicht begnügen kann und will, kann nicht leicht schlagender bewiesen werden, als durch das Urtheil, welches die Zeit über das sogenannte classische Drama der Franzosen gefällt hat. In diesem sollten, wie bekannt, nach einer herrisch aufgestellten Meinung nur Stoffe aus einer weit entlegenen, gewissermaassen schon mythisch gewordenen Vergangenheit angewendet werden dürfen. Stoffe, wie Gustav Wasa, den Piron behandelte, oder wie der Cid des Corneille galten fast für verpönt und unschicklich. Selbst Voltaire's Zaire konnte nur Geltung finden, weil sie den Mann zum Verfasser hatte, der gewissermaassen die Dictatur des Geschmacks in den Händen hatte. Die Mittel zu der Vergegenwärtigung dieser Stoffe an Talent, Fleiss, Kunstfertigkeit und theilweise auch poetischer Erhebung sind keineswegs gespart worden. Auf Werke wie Racine's Andromache oder Manches von Corneille und Voltaire wird Niemand mit Geringschätzung herabblicken wollen. Und dennoch vermögen wir, selbst alles Andere abgerechnet, was uns beengen muss, mit diesen Gestalten nicht mehr zu fühlen, mit anderen Worten, wir vermissen gerade das an

ihnen, was uns zur dramatischen Vergegenwärtigung unentbehrlich ist. Wir vermissen mit einem Worte diejenige Individualisirung des Ereignisses im Allgemeinen sowie der handelnden Personen im Einzelnen, welche unser Gemüth erfasst und uns auf diesem Wege mit diesem und mit jenem leben, fühlen und leiden lässt. Nicht also das Bedürfniss, auf das Erhabene und Uebermenschliche mit zagender Ehrfurcht verwiesen zu werden, steht bei uns an der Spitze der Neigung für das Tragische, sondern der Drang in einer Seelenrichtung, welche dem classischen Alterthum, wenn auch nicht völlig verschlossen, aber dennoch minder vertraut war, mit dem dargestellten Ereignisse und den in dasselbe verflochtenen Personen auf das Innigste verbunden zu werden, das ist es, was wir bei einem Drama niemals entbehren wollen, noch können. — Und gäbe es noch eine Möglichkeit des Zweifels an der Berechtigung dieser Aufstellung, so werfe man nur einen Blick auf Goethe's Iphigenie. Wäre sie wohl das wunderbare Kunstwerk, das wir Alle verehren, wenn nicht alle Gestalten — vielleicht ohne des grossen Dichters bewusste Absicht — unser Gemüth durch eine Innigkeit der Färbung fesselten, welche der antiken Tragödie fremd und nur der modernen eigenthümlich ist? Ich übersehe also keineswegs, dass auch dem modernen Dichter die Behandlung mythischer Personen und Ereignisse oder solcher, die durch eine weite Kluft der Vergangenheit von uns getrennt sind, frei stehen müsse. Es ist mir eben so wenig fremd, dass bei solchen die Ehrfurcht vor der abgeschlossenen Ueberlieferung nicht aus den Augen gesetzt werden darf. Aber damit ist nicht gesagt, dass sie heute noch in dem typisch-plastischen Styl der Antike behandelt werden dürften und könnten. Und wer von diesem Standpunkt aus Shakespeare genauer beobachten will, wird finden, dass er gerade in der Verbindung des Sagen- und selbst Märchenhaften mit einer in das Gemüth einschneidenden Individualisirung seine grösste Meisterschaft gezeigt hat.

Fragen wir aber nach dem Grunde, warum wir, sei es bewusst oder unbewusst, unsere Theilnahme an dem Drama unbedingt an eine entschiedene Individualität gebunden fühlen, so kommen wir von selbst auf denjenigen Gegensatz der antiken und modernen Tragödie, durch welche in noch gebieterischerer Weise das Verhältniss der Charakteristik verändert werden musste. Wir befinden uns auf einem völlig veränderten Standpunkte der Anschauungen über das Verhältniss des Menschen zu der allgemeinen Weltordnung. Wie das zu verstehen und wie daraus die Nothwendigkeit zu erklären sei, dass bei der modernen Tragödie ein weit grösseres und

gebieterischeres Bedürfniss für eine ausgeführtere, mit andern Worten, weit individuellere Charakteristik, als bei der antiken vorherrschen müsse, ist nicht mit dem kurzen Worte abgethan, dass bei der antiken Tragödie nur ein unbedingtes Fatum herrsche, wogegen die moderne Tragödie auf einer aufgeklärteren Weltanschauung basirt sein müsse. Wer sich in die dramatischen und epischen Dichtungen der Griechen mit völliger Hingebung vertieft hat, wird sich darüber nicht täuschen können, dass die ihnen zu Grunde liegende Weltanschauung keineswegs auf der Meinung beruht, als stehe an der Spitze der Weltordnung nur eine nach blinder, ja fast launenhafter und unerbittlicher Willkühr festgestellte Vorausbestimmung. Vielmehr wird er sich davon überzeugen müssen, dass das Verfallen der tragischen Helden an einen unversöhnlichen Zorn der Götter oder an ein unerbittliches Fatum im engsten Zusammenhange mit dem inneren Wesen der dem Verhängniss geweihten Personen in Leidenschaft, Hoch- oder Frevelmuth, kurz in irgend einer seelischen Verirrung steht. Ich vermag nicht zu leugnen, dass die Fäden dieses Zusammenhanges zuweilen überaus fein und dann nur schwer zu erkennen sind. So mag es sein, dass in der Fabel des Oedipus eine harte und grausame Prädestination zu liegen scheint. Dass der in zarter Kindheit ausgesetzte, in der Fremde erzogene Sohn weder Vater noch Mutter kennt, jenen unerkannt erschlägt und mit dieser, ohne es zu wissen, ein blutschänderisches Ehebündniss eingeht, scheint kaum als genügende Schuld für sein grausames Verhängniss gelten zu dürfen, und dennoch liegt in seinem Schicksale nicht der schlagende Beweis für die Annahme eines absolut willkührlichen Fatums, den Manche daraus haben ableiten wollen; weil nach den unzweifelhaftesten Andeutungen in der Tragödie selbst, bei allen Aeusserungen des Oedipus sowohl, als der Iocaste, dieselbe, ihrem Stamme eigenthümliche, Leidenschaftlichkeit und Ueberstürzung an der Spitze steht, welche den ersten Frevel des Laios veranlasst hatte. Ueberdies beruht nicht bloss dieser Mythos, sondern fast alle anderen Mythen auf der tiefsinnigen Ahnung — wenn nicht der Anschauung — einer unerschütterlichen Weltordnung, nach welcher sich Frevel und Unthaten von Geschlecht zu Geschlecht, sich selbst zur Rache und Strafe, von Neuem gebären, bis auf dem Wege eines, in das Wunderbare hinausgreifenden, Umschlags die Sühne und Versöhnung eintritt. Wenn aber auch eine absolute Unfreiheit der tragischen Personen in der antiken Tragödie nicht anzunehmen ist, sondern behauptet werden muss, dass ihr Untergang in verhängnissvoller Gebundenheit auch in ihrem Charakter

begründet sei, so steht dennoch dieser Anschauungsweise in der modernen Tragödie die von einer weit ausgedehnteren Freiheit der handelnden Personen, nicht nur in der Vorausbestimmung ihrer Handlungsweise, sondern auch in der Möglichkeit der Versöhnung mit den durch diese bedingten Verhältnissen, gegenüber. Es ist hier nicht der Ort, diesen Gegensatz einer tief eingehenden Betrachtung zu unterwerfen. Nur so viel muss gesagt werden, dass die antike Anschauung das tiefste Räthsel des menschlichen Lebens in dem Walten einer zwar dunkeln, aber dennoch gerechten und mit banger Furcht betrachteten Macht suchen musste, wogegen es der modernen Anschauung gegönnt ist, bei den tiefsten und räthselhaftesten Anliegen der Seele an eine Lösung in versöhnender Liebe zu glauben. Mit andern Worten, wir wissen, dass neben der unerbittlichen Gerechtigkeit, deren Walten auch in der alten Welt angenommen wurde, eine Barmherzigkeit der Versöhnung und Vergebung walten kann, und es steht uns daher die Ueberzeugung fest, dass dem Menschen nicht allein in der Wahl zwischen Thun und Lassen, sondern auch selbst nach der That eine weit höhere Freiheit gegönnt ist, als die Alten annehmen konnten; da ihnen einerseits die Bedingungen, unter welchen ein unerbittlicher Götterzorn erregt werden konnte, weniger klar vor Augen lagen als uns, und andererseits bei ihnen die vollbrachte That einen weit schärferen Abschluss machen musste. Selbst diejenigen, welche wähnen, der unmittelbaren Offenbarung gleichgültig oder selbst geringschätzend den Rücken kehren und die Lösung der tiefsten Räthselfragen des Lebens in aufgeklärter Selbstbestimmung finden zu können, werden die unvergleichlich erhöhte Seelenfreiheit der Modernen, gegenüber den Alten, nicht in Abrede stellen wollen. Denn es handelt sich hier nicht um die Annahme einer Lehre oder eines Systems, sondern um eine Thatsache, welche die grösste Wandelung in dem Seelenleben der allgemeinen Menschheit hervorgebracht hat. Mit dieser unermesslichen Steigerung der menschlichen Freiheit muss aber nicht die Gluth allein, sondern auch die Mannichfaltigkeit der Gestaltung desjenigen Kampfes zwischen dem Göttlichen und Menschlichen, oder dem Endlichen und Unendlichen, welcher den Kern und das Wesen der Tragödie bildet, deshalb selbstverständlich wachsen, weil einerseits der menschlichen Hinfälligkeit eine weit grössere Stütze gegeben und andererseits das Unendliche in eine weit höhere und ausgedehntere Sphäre hinausgerückt ist. Mehr bedarf es meines Erachtens nicht, um genügend zu beweisen, dass das moderne Drama nicht bloss einen weit reicheren Stoff für die Schilderung

der Regungen einer, im tragischen Kampfe befangenen, Seele — mit einem Wort der Charakteristik —, sondern auch eine wesentlich erhöhte Verpflichtung zur ausgeführteren Charakteristik haben muss, als das antike.

Noch aber bleibt übrig zu betrachten, dass demungeachtet auch in der modernen Tragödie nicht die Charakteristik, sondern nur die Ausführung des Ereignisses oder der Fabel das Wesentliche sein kann. Und wir können uns darüber niemals täuschen, so lange wir im Auge behalten, dass der Gegenstand einer Tragödie nicht der Kampf an sich selbst, sondern vielmehr die Lösung des Kampfes sein muss. Anders vermag ich wenigstens den noch immer durchweg gültigen Satz des Aristoteles nicht zu verstehen, dass nämlich die Tragödie die lebendige Darstellung einer Begebenheit zur Erregung von Mitleid, Furcht und Schrecken und zur Reinigung der Leidenschaften sein solle. Geben wir auch zu, dass es sich nach moderner Anschauung des Unendlichen um eine Furcht und einen Schrecken anderer Art handle, als bei den Alten, so werden wir dennoch nicht leugnen wollen, dass uns bei dem Anblick einer Begebenheit, in welcher sich die menschliche Hinfälligkeit und Schwäche an der Uebermacht der ewigen Weltordnung bricht — und etwas Anderes erlangen wir eben von der Tragödie nicht — Zittern und Zagen befällt. Aber die Darstellung muss auch von der Art sein, dass sie uns in die Mitleidenschaft hineinzieht; und sowie dieses Ziel unerreichbar sein würde, wenn es sich nicht um einen Kampf handelte, zu dessen Versöhnung und Ausgleich die Mittel zwar vorhanden und doch in der Verwirrung der Leidenschaft im Innern, sowie der Verhältnisse im Aeussern nicht in Anwendung kommen, ebenso würde das letzte Endziel, d. i. die Reinigung der Leidenschaften, völlig unmöglich sein, wenn der dargestellte Kampf nicht zu einer Lösung hinausgeführt würde, welche ihre nothwendigen Bedingungen in ihm selbst hat und daher unsere Anschauung beruhigend und versöhnend abschliesst.

Wie nun, so müssen wir fragen, sollte das möglich, ja selbst nur denkbar sein, wenn es sich, wie es bei dem Kleben an jenen Worten aus Hamlet der Fall sein würde, bei einem Drama nur darum handeln sollte, dass in demselben Tugenden und Laster zur Anschauung gebracht werden? Dass Shakespeare selbst so schale Sittengemälde, als nach solcher Lehre aufgestellt werden müssten, niemals hat bilden wollen, wird kaum von irgend wem in Zweifel gezogen werden. Aber geht denn das Bestreben der meisten und selbst hochbegabter Kritiker und Ausleger Shakespeare's nicht vor-

zugsweise und fast ausschliesslich darauf, das Charaktergemälde seiner Dramen mit ergründendem Scharfsinn an's Licht zu stellen? Es mag sein, dass wir darüber hinaus sind, gleichwie Richardson, den folgerechten Gang der Charakterzeichnung in den handelnden Figuren Shakespeare's nach den Grundsätzen der Moral entweder belobend nachzuweisen, oder mit tadelnder Schärfe zu beurtheilen. Indessen scheint es doch nach manchen Auslassungen der Neuzeit, als halte man die Welt der Leser oder Zuschauer gewissermaassen für einen Areopag, der berechtigt sei, nach der einen Seite der Würde der Tugend ihre verdiente Anerkennung zu zollen, und nach der andern Seite gegen die Schmach des Lasters oder der Verworfenheit das Verdammungsurtheil auszusprechen. Nur werden heutzutage mehr die Lehren einer tiefsinnigen Philosophie als — wie es namentlich bei Richardson der Fall war — die Grundsätze einer exclusiven Sittenlehre, von puritanischer Färbung, in Anwendung gebracht. Dabei geschieht es denn wohl, dass man sich bemüht für die einzelnen Gestalten gewisse Gattungsformeln zu finden, und aus diesen heraus die Correctheit oder Mangelhaftigkeit derselben nachzuweisen. Und doch hat gerade in dieser Beziehung Goethe in einer seiner gelegentlichen Auslassungen ein goldenes Wort ausgesprochen, indem er sagt, man könne mit den Gestalten Shakespeare's fast niemals einen Gattungsbegriff vereinigen, sondern müsse sie immer als individuelle Erscheinungen im wahren Sinne des Wortes nehmen. Dabei soll nicht verkannt noch undankbarer Weise geleugnet werden, dass unter den hochbegabten Kritikern und tiefen Denkern, welche sich dem Studium Shakespeare's gewidmet haben, Mancher die welthistorische Bedeutung des in Shakespeare's grössten Tragödien dargestellten Ereignisses treffend hervorgehoben hat. Nur vermisse ich, nach meinen, vielleicht ungenügenden, Beobachtungen, nicht selten das Einverständniss darüber, dass das Ereigniss, oder die Fabel des Dramas bei fast allen Schöpfungen Shakespeare's als wesentliches Ziel der Darstellung obenan stehe, und die Charakteristik der Erreichung dieses Zieles nur als unabweisliches Mittel zu betrachten sei. Weit häufiger bemerke ich die allgemeine Neigung, das Verständniss nur in der Charakterschilderung zu suchen und daher diese bis auf den tiefsten Grund zu ermitteln, ohne dabei die äusseren Verhältnisse genug zu würdigen. In dieser Beziehung ist es auch, dass meines Erachtens die oben hervorgehobene Stelle aus den Schlussbemerkungen Hamlet's über die Clowns und Spassmacher — dass nämlich diese oft zur Unzeit Lachen erregen, wenn mittlerweile eine wichtige Frage in

dem Stücke zu beachten sei — nicht gehörig gewürdigt wird. Denn ich habe nicht selten bemerkt, dass über die einseitige Betrachtung der Charakterschilderung wichtige, wenn auch feine Winke über den wahren Sinn und die Bedeutung der Situation entweder gänzlich übersehen oder mindestens nicht genug beachtet werden.

Ob nun dieser Mangel in der unrichtigen Anwendung der fraglichen Stelle aus Shakespeare's Hamlet allerwege seinen wesentlichen Grund und Ursprung habe, kann zwar dahingestellt bleiben; aber es ist nicht zu leugnen, dass man bei dieser Art der Auslegung diese Stelle nicht selten als maassgebend angerufen hat. Unfehlbar würde es anders sein, wenn man die Aufmerksamkeit darauf hätte richten wollen, dass Shakespeare, namentlich in seinen besten Dramen, den grössten Fleiss und die äusserste Sorgfalt darauf verwendet hat, die Fabel zur klarsten Anschauung zu bringen. Ja, ich getraue mir sogar zu behaupten, dass, wenn in seinen Dramen überhaupt der Phantasie des Beschauers etwas überlassen bleibt, dies weit mehr in Bezug auf die Charakteristik, als in Bezug auf die Gesammtheit der Erscheinung oder des tragischen Ereignisses an sich selbst der Fall ist. Am Bedeutsamsten ist es in dieser Beziehung, wenn man bei dem Vorzuge, mehr als eine Bearbeitung desselben Stückes zu haben, die neueren Zusätze nach ihrem Zweck genauer prüft. So weit ich urtheilen darf, wird man in der Regel die Ueberzeugung gewinnen, dass bei dem ersten Wurf Alles, und mitunter zuviel, auf die vorzugsweise Versinnlichung der Begebenheit und nur der geringere Theil der Sorgfalt auf die Charakterschilderung verwendet worden ist; wogegen dann, wie zum Ersatz für diesen Mangel, noch einige, zuweilen höchst wichtige Pinselstriche hinzugefügt sind. Meines Erachtens geht daraus das Streben oder besser das poetische Bedürfniss des Dichters hervor, der Fabel vorzugsweise ihr volles Recht zu gewähren, während die fortgeschrittene Kunstfertigkeit in späterer Zeit das Ungenügende der Mittel zu diesem Zwecke erkennen mochte. Noch mehr ist es einleuchtend, dass in den zumeist jugendlichen Dramen der Zusammenhang der Charakteristik Manches zu wünschen übrig lässt, wogegen doch das Ereigniss mit voller Lebenskraft vor uns steht. Man denke nur an die beiden Veroneser. Doch auch in den reifsten und vollendetsten Schöpfungen finden wir ohne Mühe manche Meisterstriche, ja selbst ganze Scenen heraus, welche zwar zur Charakteristik der Hauptpersonen, nicht aber zur Vergegenwärtigung des gesammten Ereignisses entbehrlich sind. So ist es in Macbeth,

Julius Caesar, Coriolan und manchen anderen Stücken. Ich brauche diese Scenen nicht genauer zu bezeichnen. Denn es sind diejenigen, die bei den Aufführungen am Liebsten weggelassen werden, weil man sie gewöhnlich für das, was man als das Wesentlichste ansieht, d. i. die Charakterzeichnung, entbehren zu können glaubt.

Wenn man das Alles scharf in's Auge fasst, so mag es wohl geschehen, dass man den Einwurf erhebt: und wenn in der That allen bisher betrachteten Worten, über das Bild der Tugend und Schmach, sowie über das Wesen und Gepräge der Zeit, der Charakter eines genügenden und erschöpfenden Maassstabes für Ergründung von Shakespeare's Intentionen, oder für die dramatische Dichtung im Allgemeinen abgesprochen werden darf, so bleibt dennoch ein grosses und bedeutsames Wort übrig, das für die Kunst des Schauspielers und die dramatische Dichtung mindestens von gleicher Bedeutung ist. Wer wird es leugnen wollen, dass es nicht dem Schauspieler allein, sondern auch dem Dichter als eigentlicher Beruf angewiesen ist, der Natur den Spiegel vorzuhalten? Das ist unumstösslich wahr und richtig. Wenn wir uns aber darüber genaue Rechenschaft geben, was unter diesem Worte zu verstehen sei, so werden wir unfehlbar zu dem Schluss gelangen, dass gerade mit diesem Beruf die alleinige Schilderung von Tugend und Schmach und die ausschliessliche Darstellung vom Wesen und Gepräge der Zeit am Wenigsten vereinbar ist, und dass in ihm am Meisten die Verpflichtung liegt, alle menschlichen Vorzüge und Schwächen im engsten Zusammenhange und in gegenseitiger Wechselwirkung der äusseren Verhältnisse und Begebenheiten darzustellen. Doch darf dann auch, wie man sich leicht überzeugen wird, dieses Verhältniss kein anderes sein, als wie es in der Natur vor unsere Augen tritt. Wie erbaulich und erspriesslich auch auf den ersten Blick das Tendenziös-Moralische, das Didactische, oder nur das vorherrschend Sententiöse in einem Drama erscheinen kann, so wird man doch eingestehen müssen, dass die Natur oder die lebendige Geschichte in dieser Weise niemals auftrete. Sie schreitet vielmehr auf ihrer Bahn dahin, ohne zu fragen, welche Nutzanwendungen der Moralist, der Philosoph oder Staatsmann aus ihr ableiten wolle und könne. Ja es ist sogar in der Anschauung der Natur oder des allgemeinen Weltlebens schwer, sofort von Tugenden oder Lastern entscheidend zu sprechen. Denn wie oft wird in dieser Hinsicht das Urtheil von dem Erfolg, von der Parteiansicht oder sonst einem Einflusse verdunkelt und verführt. Daher mag es denn auch kommen, dass

wir auf die Dauer von solchen Dramen beengt und selbst zuweilen verletzt werden, wo uns entweder eine sonst löbliche Moral gewaltsam eingeprägt oder eine Tugend zur Bewunderung und ein Laster zum Abscheu gleichsam aufgedrängt wird. Auch in dieser, wie in vielen andern Beziehungen werden wir den weiten Abstand der Shakespeare'schen Dramen von allen seinen Zeitgenossen anerkennen müssen. Nicht dass die Mehrzahl der Letzteren nur moralische Tendenzen bei ihren Schöpfungen vor Augen gehabt hätte, wie z. B. Massinger, der die meisten seiner Stücke mit einem moralischen Axiom, das in einem Couplet ausgedrückt wird, zu schliessen liebt, oder wie das lange Zeit beliebt gewesene Stück: *„the Merchant of London"*. Aber doch stehen in den Meisten menschliche Eigenschaften und Handlungen von löblicher oder verwerflicher Art mehr an der Spitze der Gesammterscheinung als tief eingreifende Begebenheiten, und es hat oft den Anschein, als sei das ganze Drama dazu bestimmt, uns nur die eine Seite des menschlichen Wesens, gleichsam zur Erweiterung unserer Anschauungen, vorzuführen. Allerdings hat man auch bei Shakespeare dasselbe bemerken wollen. Dass aber das nur ein ungenügender Maassstab zur erschöpfenden Einsicht in seine tiefsten und selbstverständlich unbewusstesten Intentionen ist, manifestirt sich am Schlagendsten an den Widersprüchen, die gerade in dieser Hinsicht entstanden sind und oft mit leidenschaftlicher Schärfe einander bekämpft haben. Wie viel ist nicht unter Anderem über die dramatische Gerechtigkeit in Shakespeare's Stücken gestritten worden? Banquo's Tod in Macbeth, der Untergang von Rosenkranz und Güldenstern in Hamlet, selbst Desdemona's Ermordung sind wiederholt Gegenstände des Zweifels über Shakespeare's dramatische Gerechtigkeit gewesen; daran kaum zu gedenken, dass man Gewaltsamkeiten in der Verwickelung, Absprünge in dem folgerechten Gang der Charakteristik oder — wie im Othello — mehr Intrigue als Schicksal hat bemerken wollen, wo doch gerade der Beruf, der Natur den Spiegel vorzuhalten, am Erschöpfendsten erfüllt worden ist. Ganz in umgekehrtem Sinne mit dieser Betrachtungsweise schreibt ein Ungenannter im *Quarterly Review* Vol. 115 p. 476:

> *„His lines are drawn as sharply as is the scriptural decree that the tree shall lie as it falls."*

(Eccl. Ch. XI. v. 3.) Wenn derselbe Verfasser dann fortfährt mit einem immerhin gerechten Anerkenntniss von Shakespeare's inniger

Wärme des Gefühls für Alles, was selbst in dem Tiefgefallenen noch bemitleidenswerth ist, wenn er rühmt, dass er, ganz im Sinne des Neuen Testaments, jeder Regung der Duldung und Milde, selbst für das schwächste Zeichen oder den dürftigsten Keim des Guten und Edeln, der oft von dem sorglosen Beschauer übersehen werde, empfänglich und dadurch im Stande sei, den geringsten Anhalt für die Erlösung, selbst in dem Verworfensten, anzudeuten, und endlich damit schliesst, in dem edelsten Herzen nur sei der wahrhaftige Spiegel der Welt zu finden, denn sie sei Gottes Welt und nur durch unser Thun verdorben, so können wir zwar diese Worte als das ausgedehnteste Lob Shakespeare's annehmen, aber um uns ganz in die Art und Weise zu vertiefen, wie er den Spiegel der Natur oder Welt vorhält, fehlt dennoch etwas Wesentliches. Zu diesem Behuf müssen wir uns daran erinnern, dass, wenn überhaupt die Rede sein soll von dem Einführen des Bösen in die von Haus aus gute Welt Gottes, wir deshalb nicht den Menschen im Einzelnen, sondern die Menschheit im Allgemeinen anklagen müssen. Was von Schwäche und Hinfälligkeit, Verirrungen und Leidenschaften, Bösem und Verwerflichen, kurz allen seelischen Krankheiten dem einzelnen Menschen anhangen und ihn mit dem Unendlichen in Widerspruch stellen kann, das ist auch das Attribut der allgemeinen Menschheit. Wie sollte es sonst anders möglich sein, dass nicht bloss einzelne, kurze Zeitabschnitte, sondern selbst ganze Geschlechter bestimmten Leidenschaften und Verirrungen, gleichwie einer allgemeinen Krankheit verfallen, und dass dann alle Einzelne, Gute und Edle, Böse und Gemeine, wie von einem Gestirne beherrscht, trotz allem gegenseitigen Widerstreben, in ein gemeinsames Verhängniss stürzen? Was Shakespeare vorzugsweise in dieser Beziehung dramatisch darzustellen vermocht hat, wird Niemand verkennen, der mindestens einmal die Empfindung gehabt hat, mit welcher überwältigenden Macht alle seine grossen erhabenen Stücke von einer harmonisch einigen Atmosphäre beherrscht werden. Von seinen Historien werde ich in dieser Beziehung kaum zu reden brauchen; denn bei ihnen liegt es allzu offen zu Tage, wie es sich in ihnen um eine Krankheit handelt, welche von Geschlecht zu Geschlecht unter mannichfachen Abstufungen und Schattirungen forterbt und nur in einer aus ihr selbst emporgewachsenen Katastrophe ihre Lösung finden konnte. Aber dasselbe ist auch der Fall in allen seinen grossen vollendeten Tragödien. Deshalb auch die entschieden individuelle Gestaltung seiner Charaktere, welche jeder

Messung und Schätzung nach allgemeinen Gattungsbegriffen widerstreben, weil diese Gestaltung nur unter der Herrschaft des gemeinsamen Verhängnisses möglich war. Daher aber auch die innige Harmonie der Gesammterscheinung in den besten seiner Dramen, eine Harmonie, die mit den allgemeinen Anschauungen über das, was für Tugend oder Laster zu halten sei, eben so wenig zu fassen sein wird, als die ewige Harmonie der Natur, deren wahrhafter Spiegel seine besten Dichtungen sind.

Die Troilus - Fabel in ihrer literaturgeschichtlichen Entwickelung, und die Bedeutung des letzten Akts von Shakespeare's Troilus und Cressida im Verhältniss zum gesammten Stücke.

Von

Karl Eitner.

Den Erläuterern Shakespeare'scher Dramen hat Troilus und Cressida von jeher in Bezug auf den Zweck der Komik, die darin herrscht, verhältnissmässig fast ebensoviel zu schaffen gemacht, als Hamlet nach der Seite der Tragik und Gedankentiefe. Ja selbst die ersten zeitgenössischen Herausgeber waren so unschlüssig darüber, unter welche Rubrik das Stück zu bringen sei, dass die erste Quartausgabe von 1609 es in der Vorrede als Komödie charakterisirt, während die Folioausgabe es, wie zweifelhaft schwankend, auf der Grenze zwischen den Historien und Tragödien einreiht und in der Vorrede schliesslich als Tragödie bezeichnet, indess die erneuerte Quartausgabe es auf dem Titelblatt eine Historie nennt. Man sieht daraus, dass Shakespeare bei seinen Lebzeiten keinen directen Fingerzeig gegeben, und in dem Stücke selbst keinen indirecten über dessen Intention hinterlassen hat. Ach, und uns Neueren, besonders uns philosophisch gebildeten Deutschen, ist doch so viel an dem Herauserkennen einer solchen gelegen, dass wir oft gar zu viel hineinerkennen, weil wir uns mit der freien poetischen Darstellung einer ganz allgemeinen Idee oder Lebensanschauung nicht begnügen. Wie

naiv fassen dagegen die alten Herausgeber die Sache an, indem sie Troilus und Cressida bald eine Historie, je nach dem Stoff, bald eine Komödie, je nach der Darstellungsweise, bald eine Tragödie, nach dem Ausgange, benennen; denn sie betrachteten wahrscheinlich das schliessliche Erscheinen des, seit der Mitte des vierten Akts verschollenen, weil unnöthig gewordenen, Pandarus als ein pures Anhängsel, als burlesken Epilogus, der mit seinem cynisch-komischen *fabula docet* den verfänglichsten Passagen des Stücks, wobei er die dramatisch wirksamste Rolle spielte, ein moralisches Mäntelchen umhängen sollte.

Da nun dieses, in Bezug auf die Intention des Dichters bei dessen Abfassung räthselhafte Stück, das doch nicht wegen seiner Gedankentiefe als solches erscheint, so viele Widersprüche bei seiner Auslegung unter den Commentatoren hergerufen hat, so kann es wohl kaum schaden, wenn noch einer, der Reihe derselben sich anschliessend, auch seine Ansicht als Scherflein zu den verschiedenartigen Darbringungen auf den Altar Shakespeare's hinzulegt. Er thut es nicht in dem Dünkel, mit einem Privilegium dafür begünstigt zu sein, dass er das Räthsel unfehlbar lösen werde, sondern in dem guten, alten Glauben: durch verschiedenartiger Zeugen Mund werde immer mehr die Wahrheit kund.

Die nächste und wichtigste Frage ist wohl die, wie Shakespeare auf diesen Stoff kam.

Die Sage vom trojanischen Kriege spielt seit Homer bei den Literaturvölkern, besonders des Mittelalters, wo sie immerwährend neben den rein nationalen und internationalen Sagen fortlief, bis zu Shakespeare hin, also drittehalb tausend Jahre lang, eine bedeutende Rolle. Natürlich fand dies jedoch nicht ohne erkleckliche Veränderung, resp. Umwandlung des Stoffes, je nach dem Stammcharakter und der Sitte des Volkes, von welchem, und der Geistesrichtung der Zeit, in welcher er von ihm aufgenommen wurde, statt. Da solche Um- und Weiterbildungen schon bei den Griechen, durch die Cykliker und Alexandriner geschahen, besonders aber, bei einzelnen Theilen, durch die Tragiker, die sich ihrer zu Motiven der Dramatik bemächtigten: wie viel mehr musste dies erst im Mittelalter der Fall sein, in welchem ein, in der durcheinander fluthenden europäischen Menschheit ganz neu erwachter Geist diesen Sagenstoff ergriff, ihn dem eigenen Wesen durch Hinzusetzung und Ausscheidung anzuähnlichen strebte, kurz damit so willkührlich verfuhr, wie sich neugestaltende Zustände es mit sich bringen. Ja, so anziehend erweist sich dieser Stoff, dass, abgesehen von den Hun-

derten dramatischer Versuche und classischer Werke der Neuzeit aus diesem Bereiche, noch Goethe selbst eine Fortsetzung der Ilias unternahm und circa 3000 Verse davon hinterlassen hat, deren Weiterführung aber endlich unterliess, weil er sich als moderner Dichter solcher Aufgabe wohl nicht gewachsen fühlte, da er sie im antiken Sinne zu lösen gedacht hatte. Schiller's wollen wir hierbei ganz geschweigen.

Und wie es von Interesse ist, zu erforschen, warum gerade diesen Stoff die neuere Welt sich aus dem Alterthum aneignete und ihn bis in die neuesten Zeiten festhielt: so ist es gewiss von nicht geringerem, zu erfahren, von welchen Völkern dies vorzugsweise, und aus welchem Grunde es geschah. Ferner, wie nach und nach ein einzelner Theil, eine Begebenheit, eine Handlung oder sogar nur eine Person, und warum grade diese, von dem Gesammtstoff ausgeschieden, herausgehoben und zu einem selbständigen Ganzen ausgebildet worden; wie nach und nach andere, in der Urfabel sogar nicht vorhandene Theile oder Personen hinzutreten, und so allmählig eine von jener entweder ganz losgelöste, für sich bestehende Handlung zum Vorschein kommt, oder um derentwillen die Hauptpersonen der Urfabel nur als Nebenactivitäten dienen, während sie hier die Hauptpersonen, dort vielleicht nur beiläufig erwähnte Nebenpersonen waren. So wird z. B. Troilus in der Ilias nur in einem einzigen (Halb-)Verse, also nur ein einziges Mal beiläufig erwähnt; Sophokles lässt ihn noch ein Kind sein, und während des Mittelalters wächst er, und zumal in Frankreich, bis zur Neuzeit, zum Ideal des schwärmerischsten, zärtlichsten und treuesten Liebhabers und zugleich eines höchst tapfern, angestaunten Helden heran, der also, wie bei Boccaccio, Chaucer und Shakespeare, der Held des ganzen Gedichts ist, um dessentwillen allein alle Andern da sind.

Shakespeare hat offenbar aus all diesen Elementen, als seinen Quellen, mochten diese auch abgeleiteter Art sein, geschöpft, und es möchte daher wohl nicht ungeeignet erscheinen, die Reihe dieser nach und nach sich vollziehenden Entwickelungen, wenigstens nach einer Richtung hin, bis auf Shakespeare, zu verfolgen, wozu uns durch eine französische Abhandlung über diesen Gegenstand, zu historischen und linguistischen Zwecken, gründliche Studien dargeboten sind. Es findet dies in der Introduction zu den drei historischen Sagen: ***Asseneth*, *Histoire de Foulques Fitz Warin*** und dem Roman von Troilus statt, in dem im Jahr 1858 in Paris erschienenen Buche: ***„Nouvelles françoises en prose du XIVe siècle, publiées d'après les manuscrits, avec une introduction et des notes par MM. L. Mo-***

land et C. d'Hericault." (Es macht dies Buch einen Theil der *Bibliothèque Elzevirienne* aus.) Die Einleitung zu Troilus nimmt grade zwei Drittheile der 139 Seiten betragenden Gesammteinleitung ein, erweist sich also hinlänglich ausführlich und geht bis auf Shakespeare.

Dem Pfade dieser Führer, denen die reiche Manuscriptensammlung der kaiserlichen Bibliothek in Paris zu diesem Zwecke zu Gebote stand, in ihrer Untersuchung im Auszuge folgend, beginnen wir mit Homer, der, wie gesagt, in der Ilias nur in einem einzigen Verse des Troilus erwähnt. Es geschieht dies im 257. Verse des 24. Gesanges in der Klage des Priamus. Die Verse, mit denen sich jener im Zusammenhange befindet, heissen:

„Ich unseliger Mann! die tapfersten Söhn' erzeugt' ich
Weit im Troergebiet, und nun ist keiner mir übrig!
Mestor, den göttlichen Held, und Troilos, froh des Gespannes,
Hector auch, der ein Gott bei Sterblichen war" u. s. w.

Troilus wird hier nur mit in einer Reihe aufgeführt und erhält bloss das bezeichnende Beiwort ἱππιοχάρμης, welches Voss mit „froh des Gespannes" übersetzt. Priamus schliesst die Aufzählung der tapfern Söhne mit den elegischen Worten: „Diese verschlang mir der Krieg;" und die Verfasser begleiten dies mit der Bemerkung: *„c'est de cette façon touchante et un peu vague, que Troilus fait son entrée dans l'histoire litéraire."* Nach Proclus soll schon ein vorhomerischer Dichter, unter dem Namen des Verfassers der cypriotischen Verse, Anspielungen auf den Tod des Troilus gemacht haben. Dieses Unbestimmte, was seinen Tod umgibt, erregte die Forschlust der Scholiasten, und sie fanden heraus, dass das Schicksal Troja's an das des Troilus geknüpft war, denn die Eroberung der Stadt sollte eintreten, wenn der Knabe vor seinem zwanzigsten Jahre stürbe. Andere behaupten, Troilus wäre von Achill im Tempel des *Apollo thymbraeus* getödtet worden; noch andere, dass Sophokles in einer verloren gegangenen Tragödie von derjenigen Gattung, die man satirisch nannte, diesen Gegenstand behandelt habe; und zwar bestehe das Motiv zum Tode des Troilus darin, dass dieser sich der Liebesverfolgung des Achill habe entziehen wollen. — Genug, die ersten Daten zeigen uns den Troilus, welches auch immer Zeit, Ort und Art des Todes gewesen sein mögen, in den Augen der Griechen beständig vor seinem Tode als noch nicht zur Mannbarkeit Erwachsenen. Ebenso die Lateiner. Horaz nennt ihn *impuber,* Virgil

infelix puer atque impar congressus Achilli.[1]) Und in diesem Sinne sprechen Ausonius in seinen Epitaphen und Seneca in seinem Agamemnon und den Troaden von ihm.

Der Quellen über die Geschichte des trojanischen Kriegs waren zwei: die eine, mehr traditionelle, verbreitete sich von den Colonien der flüchtigen Trojaner aus und durch die, nach der Eroberung Iliums umherirrenden Griechen in der Welt; die andere, halb historisch, halb traditionell, stammte von den heimgekehrten Griechen und wurde mittelst der Poesie festgehalten; und aus dieser mag Homer geschöpft haben, dessen Vorgange dann die Uebrigen folgten.

Die wichtigsten Vertreter unseres Gegenstandes waren in der Folgezeit die Alexandrinischen Grammatiker und Rhetoren, als Apollodorus (im 2. Jahrh. v. Chr.), Lycophron (im 3. Jahr. n. Chr.) in seiner Cassandra; Athenaeus, welcher einen Vers aus Phrynichus citirt, der von den Wangen des Troilus spricht, die noch von der Röthe der Jugend bedeckt wären. — Dann traten diejenigen auf, die sich vorzugsweise mit Troja beschäftigten, Coluthus, Tryphiodor und Quintus von Smyrna (im 4. und 5. Jahrh.). Auch der Letztere spricht von der Tödtung des schönen Sprösslings Priamus vor seiner Reife durch Achill. — Auf diese folgte nun jene Klasse von Schriftstellern, welche durch die Vorliebe für trojanische Traditionen sich zu erdichteten Chroniken verleiten liessen, die sie unter dem Namen alter Verfasser schrieben, wie Helena, Syagrius, Dictys Cretensis und Dares Phrygius. Diese Letzteren scheinen wirklich zur Zeit des trojanischen Krieges existirt, an ihm Theil genommen und Zeugnisse hinterlassen zu haben, welche Homer benutzte. Diese Zeugnisse waren längst verschwunden, als unbekannte Compilatoren, im 5. Jahrh. n. Chr., vorgaben, sie wären wiedergefunden und unter

[1]) Virgil, I, 474 ff.:

Parte aliâ fugiens, amissis Troïlus armis,
Infelix puer atque impar congressus Achilli,
Fertur equis, curruque haeret resupinus inani,
Lora tenens tamen; huic cervixque comaeque trahuntur
Per terram, et versâ pulvis inscribitur hastâ.

Voss übersetzt es:

Auch ist Troïlus dort, wie er flieht, nach verlorener Rüstung:
Unglückseliger Knab', ungleich dem Achilles begegnend!
Wie das Gespann ihn entführt, wie am ledigen Wagen er rücklings
Hängt, und die Riemen noch hält: ihm schleift mit dem Halse das Haupthaar
Ueber den Grund, da den Staub die gewendete Lanze bezeichnet.

dem Titel *de Bello Trojano* von Cornelius Nepos in's Lateinische übersetzt worden. Diese Behauptung wurde das ganze Mittelalter hindurch als unbestreitbare Wahrheit angenommen, und der Pseudo-Dictys und -Dares galten als die echte Geschichte der Belagerung Trojas und spielten eine grosse Rolle. Dictys bezeichnet den Troilus als kaum erwachsen zur Zeit, da ihn Achill, aus Zorn über eine von Priam noch nicht eingetroffene Antwort, nebst dem Lycaon erwürgen liess; Dares dagegen schildert ihn gross, äusserst schön von Ansehn, muthvoll, achtungswerth trotz seines Alters und eifrig zu Kriegsthaten geneigt, so dass er im 30. Capitel hinzufügt: „*Dyomedes et Ulisses dicere coeperunt Troilum non minus fortem virum esse quam Hectorem.* — Er erscheint hier also nicht mehr, wie bisher, als Kind.

Nun bemächtigte sich im Abendlande die Literatur der Erfindungen des Dares. Die französische Literaturgeschichte erwähnt aus dem Jahr 1050 eines Gedichtes vom Sturze Trojas; dann das dem Hildebert, einem lateinischen Dichter am Anfang des 12. Jahrhunderts, zugeschriebene; endlich das lange Gedicht *de Excidio Trojae* von Jos. Iscanus etc., worin aber Troilus nicht besonders berücksichtigt ist. Dagegen gewinnt seine Erscheinung mehr Ansehn bei den letzten und ärmlichsten Schülern Homer's, den Chronisten im Oriente, vornämlich bei Tzetzes, dem Könige der Rhètoren des 12. Jahrhunderts. Sie beschreiben seine Gestalt genau, als ob sie ihn gekannt hätten. So Malala in seiner Chronographie, wo er von dessen Ende sagt: „*Troylus et Lycaon Achillis manu ceciderunt. Ingens autem Trojanis Troyli ob casum luctus incessit, ut qui juvenis, modum magnum animi fuit et formae eximiae.*“ Cedrenus bezeichnet ihn kurz als tapfer. Tzetzes, der oft auf Troilus zurückkommt, zeigt ihn beständig als zum jugendlichen kräftigen Alter gelangt und spielt auf Achill's Liebe zu ihm an.

Gehen wir zur zweiten Hauptperson unserer Fabel, der Cressida, über, so finden wir, dass diese die Briseïs der Iliade ist, die Sclavin des Achill's, welche dem Agamemnon die Chryseïs ersetzen soll. Bei Quintus Calaber bleibt sie die Sclavin Achill's. Dares entwirft ihr Portrait, welches alle Folgenden wiederholen. Malala macht die Briseïs oder „Hippodamia“ zur Frau des Menes, Herrschers in der Stadt Legopolis, welche noch vor Troja erobert wurde. Dies nimmt Cedrenus aus ihm auf.

Calchas bleibt stets der homerische Calchas, ein griechischer Priester, gebürtig von Megara oder der Insel Euboea. Dares allein

macht ihn zum Phrygier, der aus Troja zu den Griechen übergegangen ist. Tzetzes giebt sein Portrait.

Was den Diomedes anbetrifft, so bleibt dieser bis zum 12. Jahrhundert einzig und allein und beständig klassischen Gepräges.

Die französischen Verfasser resümiren das Vorstehende folgendermaassen: Calchas allein erscheint, nachdem er das Vaterland gewechselt, in einem neuen Lichte. Briseïs und Diomedes haben sich wenig geändert. Was Troilus anbetrifft, so ist er zwar gross geworden, aber es hat sein Tod allein bisher alle Schriftsteller beschäftigt. So und nicht anders ist er in die Geschichte der Literatur eingetreten: er ist ein sterbender Held; seine wenigen Heldenthaten sollen seinen Tod nur ergreifender und bezeichnender machen.

Auf einmal ändern alle diese Persönlichkeiten, ohne Uebergang, die Physiognomie. Troilus' Leben, nicht mehr sein Tod, wird wichtig: er gestaltet sich zum schwärmerisch verliebten Helden um. Was die Klassiker von ihm berichtet haben, ist vergessen; er erwacht sozusagen als neue, besondre, originale Erscheinung wieder, mit dem literarischen Gepräge von Grossheit und Schönheit, die aus ihm einen in die Augen fallenden, unveränderlichen Typus machen, der nicht mehr vergessen und verlassen wird. — Mit einmal verschwindet auch die Briseïs Homer's, die Sclavin des Achill. Auch sie wird ein moderner Typus; sie erhält ein andres Vaterland, einen andern Vater, ein andres Leben; sie nimmt einen individuellen Charakter an (*nettement formulé*); lebt ein dramatisches Leben voll Leidenschaft. Sie wird als ein warnendes Beispiel hingestellt und wird als solches immer fortleben.

Benoit de Saint-Maure, ein normannischer Trouvère, dichtete im 12. Jahrhundert ein Gedicht unter dem Titel: „Roman von Troja." Sein Zweck ist, wie er sagt, alle Details dieses berühmten Krieges zu erzählen, und inmitten der Vorfälle dieses Kampfes findet die Liebesgeschichte des Troilus und der Briseïda ihre Stelle, und zwar nicht bloss als Episode, sondern als eines der Ereignisse bei der Belagerung, welches mit den verschiedenen Glückswendungen, Kämpfen, Verhandlungen, Waffenstillständen und berühmten Todten im Zusammenhange steht. Die Verfasser der Introduction gestehn, dass sie die stärksten Zweifel an der Originalität des Benoit de Saint-Maure gehegt; berichten, wie grosse und emsige Nachforschungen sie nach den von Benoit benutzten Quellen angestellt, aber keine andern aufgefunden hätten, als die von ihm selbst angegebene, nämlich jenen „Dares Frigus", der von einem gewissen Cornelius in's Lateinische übersetzt worden sein solle, den wiederum

er als Roman, so gut er es vermocht, in's Französische gebracht habe. Und doch hätten sie weder im Dares, noch im Dictys irgend etwas gefunden, was dem Trouvère einen Keim zu seiner Liebesfabel hätte abgeben können; nirgends hätten sie eine Belehrung über Benoit erhalten. Endlich hätten sie auch die Chroniken befragt und dort gefunden, dass die berühmtesten Völker der neuern Welt trojanischen Ursprungs wären: die Könige von Frankreich stammten von Francus oder Francio, einem Sohne Hector's, ab, die Türken hätten ihren Namen von Turcus, einem Sohne des Troilus, was, nach vielen Andern, auch Hugo v. St.-Victor in seiner Chronik behauptet und was seit dem Ausgang des 11. Jahrhunderts als allgemein gültig angenommen wurde.

Genug, die Verfasser mussten sich nach den anhaltendsten, aber vergeblichen Forschungen gestehen, dass sie gegen den Dichter vielleicht ungerecht wären, dass sein Genie genugsamen Quell der Erfindung in sich verspürt und gefunden habe, es sei nöthig, jenen steifen Chronikengestalten des Dares, die sich nur wie Kriegsmaschinen bewegten, etwas mehr wirkliches Leben einzuhauchen, indem er die pomphafte Grösse mannigfaltigeren Schattirungen opferte und ihnen wahre menschliche Leidenschaften einflösste. Vielleicht habe er es auch für sinnreich gehalten, das Widerspiel der Geschichte der Helena zu zeigen, nämlich eine Trojanerin, entführt und ihrem Geliebten geraubt durch einen Griechen, wie Helena ihrem Gatten durch einen Trojaner. Dares nannte ihm unter den Griechen nur ein Weib, Briseïs, und so nahm er sie, machte sie zur Tochter des Calchas und diesen zum Ueberläufer in's griechische Lager, damit sie, von diesem berufen, während der Belagerung ausgewechselt werden konnte. Durch solches Zwischenereigniss wurde die Darstellung der grossen Kriegsaction menschlicher, der Leser konnte dazwischen aufathmen. Doch durfte er den Hauptzweck nicht aus den Augen lassen; die Liebesabenteuer der Briseïs mussten also mit der Haupthandlung verflochten werden. Warum hat nun Benoit dem Troilus den Vorzug vor dem Deïphobus oder Menon oder jedem andern Unverheiratheten oder von keinem Liebesverhältniss Befangenen gegeben? Vielleicht hat man dies einzig der Aufmerksamkeit zuzuschreiben, welche die Chronisten diesem Trojaner zuwendeten, indem sie ihn zum Oberhaupt des türkischen Volksstammes und zum Vetter des Francus, des Hauptes des französischen, stempelten.

Die Parthie des Romans, die sich vorzugsweise mit dem Liebesverhältniss des Troilus und der Cressida beschäftigt, beginnt so:

„Caucas li saives, li cortois,
Une fille ot molt renommée,
Briseïda fu apelée“

(nach dem Texte des 13. Jahrhunderts). Dieser bittet den Agamemnon, seine Tochter, die in Troja zurückgeblieben ist, holen zu lassen. Die Trojaner sind sehr aufgebracht auf den Ueberläufer *(le vieil chien)*, und hätten am liebsten seine Tochter verbrannt, wenn sie nicht so liebreich, klug und schön gewesen wäre. Priam gestattet ihren Weggang, um nichts von dem „alten Verräther“ in der Stadt zu haben. Als Troilus dies erfährt, wird er wüthend und Briseïda ist über die Trennung untröstlich. Am andern Tage legt die Jungfrau ihre köstlichsten Kleider an, nimmt Abschied von der Königin, und Helena und alle Frauen beklagen ihr Fortgehn. Die Seigneurs der Stadt begleiten sie, natürlich auch Troilus. Briseïda ist sehr betrübt; aber — (Bemerkung über den Wankelmuth der Frauen) Briseïda ist nahe daran zu sterben, da sie an das Scheiden von dem Geliebten denkt, und bittet ihn, ihr seine Liebe zu bewahren, wie sie die ihrige ihm. Endlich muss er sich von ihr trennen und sie den Händen des Dyomedes und der andern Griechen überlassen. Dyomedes bemüht sich, sie zu trösten und erklärt ihr alsbald seine Liebe. Briseïda antwortet ihm schlau und gewandt: „Ich habe Euch wohl verstanden; aber Ihr würdet mich verachten, wenn ich Euch so bald meine Liebe schenkte;“ sie habe einen süssen Freund zurückgelassen, und schätze hinfort ihr Leben sehr gering; denn sie stehe allein. Wohl wisse sie, dass er die Liebe auch der reichsten, schönsten und angesehensten Dame verdiene, die ihm auch keine versagen würde, ausser diejenige, welche nicht lieben wolle. Das sei der einzige Grund, ohne welchen ihr Niemand theurer sein würde, als er. Dyomedes antwortet, er werde ihr nichtsdestoweniger seine Liebe widmen und den Tag erwarten, wo er das Glück haben werde, sie zu küssen; und als man sich den Zelten der Griechen nahet, bittet er sie hundertmal, ihn zum Freund anzunehmen, küsst einen ihrer Handschuhe und ist höchst erfreut, dass sie ihm deswegen nicht zürnt. Briseïda wird dem Calchas übergeben, dem sie über seinen Verrath Vorwürfe macht, worüber er sich entschuldigt. Ein prächtiger Pavillon nimmt sie auf und sie empfängt darin den Besuch *„des plus hauts princes de l'armée des Grecs“*. — Die Kämpfe beginnen wieder; Troilus verrichtet Wunder der Tapferkeit, und in einem der Kämpfe wird Dyomedes verwundet. Man trägt ihn vom Kampfplatze und Troilus

ruft ihm nach: „Aus Liebe zu ihr hätte ich Euch mitgenommen; aber ich denke nicht mehr an sie. Ich bin ihr verbunden, dass sie auf Euch ihre kurze Treue, ihre Falschheit, ihre Wortbrüchigkeit übergetragen hat; dass sie an Euch das Geschenk ihrer Unehre verschwendet. Ich lasse ihr durch Euch zu wissen thun, dass wir nun schon Zweie sind, die sie besessen haben, und wenn Ihr soweit mit ihr sein werdet, als ich es war, dann werden sich viele finden, die, noch ehe Troja erobert ist, von ihr liebreich aufgenommen werden“ u. s. w., mit einem noch schlimmer lautenden Schlusssatze. „Und diese drohenden Weissagungen wurden überallumher von den Trojanern und Griechen vernommen und man wiederholte sie an hundert Orten.“ — Als Briseïda die Verwundung des Dyomedes erfuhr, konnte sie sich der Thränen nicht enthalten, indess sie bis dahin ihre Liebe vor ihm verborgen hatte. Dies war ihr nun nicht mehr möglich. Sie besuchte ihn oft und verachtete Alles, was man darüber sagen mochte. Zwar fühlte sie, dass sie dadurch ein Verbrechen an Troilus beging, der aller ihrer Liebe würdig war, „*car molt est biax (beau), rices et prous (preux)*“ (denn er ist sehr schön, reich und tapfer). „Ach, eine Jungfrau, die ihrem Freunde Treue bewahren will, sollte niemals die Reden eines Andern anhören, denn sie sind verstockend.“ Sie werde von nun an im Munde der Leute sein als böses Beispiel für edle Jungfrauen, und ihre Falschheit werde ihnen ewig als Schmach vorgehalten werden. Ja, sie sei schlecht und veränderlich. Doch wozu nutze die Reue; sie könne nicht mehr zurück; also wolle sie dem treu sein, den sie jetzt liebe und der es verdiene. Das wäre Alles anders gewesen, wenn sie in Troja geblieben wäre. Hier sei sie allein, ohne Freund, ohne guten Rath; sie wäre, glaube sie, gestorben, wenn sie sich nicht zu trösten gesucht hätte. „Wenn ich meine Schande vergessen kann, so habe ich sicherlich das beste Theil erwählt; denn ich bin jetzt heiter, während sonst mein Herz in Trauer geseufzt hätte. Mancher wird schlecht von mir sprechen, der mich zu trösten sehr gezögert haben würde. Was liegt mir daran, dass alle Welt glücklich ist, wenn ich mich unglücklich fühle? Dennoch blutet mir das Herz bei dem Gedanken an das Schlimme, das ich begangen habe: denn kein Wesen dieser Welt verlässt das, was es liebt. Und wer kann glücklich sein, wenn sein Herz klagt, wenn er unruhig und nachdenklich ist und Reue empfindet? Das ist mein Leben: Oft tröste ich mich, oft bin ich in Verzweiflung; bald gefällt mir dies, bald will ich das, und meine Augen sind voll Thränen. Ja so ist mein Leben, mehr weiss ich nicht davon zu sagen. Möge

Gott den Troilus segnen, da ich ihm nicht mehr, noch er mir, gehören kann: ich gebe mich gänzlich dem Dyomedes hin. Ach, besässe ich doch die Gabe, die vergangenen Dinge zu vergessen! denn dieses Vergangene beunruhigt mir ganz das Herz; mein Gewissen peinigt mich unaufhörlich." Von nun an will sie dem Griechen ihre ganze Liebe, all ihre Gedanken zuwenden; nichts Andres bleibe ihr zu thun übrig, u. s. w. Gott wolle sie Freude und Glück finden lassen. Mit diesen guten Vorsätzen verschwindet Briseïda für immer von der Scene.

In der darauf folgenden Schlacht wird Troilus verrätherischer Weise von Achill getödtet; seine Gefährten betrauern ihn, *ils „bruient, pleurent, crient et plaignent"*.

Dies also die Troilus-Fabel in dem Troja-Roman von Benoit de St.-Maure, welche die Grundlage der von nun an sich immer mehr erweiternden und vermannigfaltigenden Sage von Troilus und Cressida ausmacht, bis sie, psychologisch ausgebildet, als selbständiger Roman auftritt. Es bedarf wohl keiner näheren Auseinandersetzung der Charaktere, da diese sich in dem wenigen Gegebenen hinreichend selbst aussprechen. Nur der Monolog, halb Reuebekenntniss, grösstentheils Beschönigungsdialektik betreffs ihres Vergehens, ist ausführlicher mitgetheilt worden, weil sie dadurch, wie die französischen Verfasser mit Recht sagen, meisterhaft gekennzeichnet und zum Grundtypus ihrer Art erhoben worden ist.

Dieser Roman des Benoit muss seiner Zeit in grossem Ansehen gestanden haben, da die kaiserliche Bibliothek zu Paris allein fünfzehn Manuscripte davon besitzt (wovon zwei mit dem Datum versehen sind); die Bibliothek des Arsenals drei und die von Montpellier, Wien, Venedig, London und Middlehill jede eins. — Herbort von Fritzlar, ein wahrscheinlich dem geistlichen Stande angehöriger Hesse, bearbeitete im Anfang des 13. Jahrhunderts in deutscher Dichtung die Trojanersage (liet von Troye. Herausgegeben von G. K. Frommann. Quedlinburg 1837), offenbar nach Benoit de „Ste.-More", wie der Herausgeber in Pfeifer's Germania. 2. Jahrgang. Stuttgart 1857 durch zahlreiche, in Vergleich gestellte Parthien klärlich dargethan hat. — Näher darauf, wie auf Konrad's von Würzburg Trojanerkrieg nach einer wälschen Bearbeitung und dem Dares Phrygus, einzugehen, haben ungünstige Umstände nicht verstattet.

Hundert Jahre nach Benoit finden wir unsere Fabel in Italien wieder. Guido delle Columne, ein sicilianischer Arzt, aus Messina gebürtig, dichtete, dazu aufgefordert vom Erzbischofe von Sa-

lerno, Matteo della Porta, am Schlusse des 13. Jahrhunderts (1287) eine *Historia Trojana,* d. h. eine nicht verächtliche Erweiterung des Werkes des Dares, zu deren Verdiensten jedoch Benoit de St.-Maure nicht wenig beigetragen hat. Dies Werk genoss grosse Gunst im Mittelalter. Es wurde im 15. Jahrhundert dreimal reproducirt, 1477, 1494 und ohne Jahreszahl.[1])

In Betreff der uns interessirenden Personen sind Fabel und Charaktere beinahe dieselben, wie bei Benoit de St.-Maure, nur mehr ausgemalt: es werden vollständige Portraits und Charakterzeichnungen davon gegeben. Es heisst z. B. von Troilus: Obgleich gross von Körper, war doch sein Muth noch grösser; aber er wusste seine Kühnheit zu zügeln und war sehr beliebt bei den Damen und Fräulein, weil, indem er sich mit ihnen ergetzte, er doch sehr bescheiden und von liebenswürdigen Manieren war. Was seine Tapferkeit anbelangt, gab es im ganzen Königreich Troja keinen Gewaltigern noch Ruhmreichern wegen seiner Kühnheit.

Troilus wird eingeführt durch eine nachdrückliche Rede, die er vor seinem Vater und seinen Brüdern hält, um Priam dahin zu vermögen, dass er Paris nach Griechenland schicke, um den der Schwester desselben, Hesione, angethanen Schimpf, da man sie geraubt hatte, zu rächen. Er zeigt in dieser Rede einen starken und kühnen Geist und spottet mit Witz über den Priester Helenus, dass dieser vorgiebt, die Zukunft erschauen zu können.

Calchas — *Thestoris filius* — wird von Priam geschickt, den Apollon auf der Insel Delos zu befragen, der ihm befiehlt, sich zu den Griechen zu begeben. Diese kommen vor Troja an. Kämpfe; nach der sechsten Schlacht Waffenstillstand. Calchas bittet Agamemnon, seine Tochter Briseïda fordern zu dürfen. Nach einigem Zögern willigt Priam in deren Entlassung, um dafür den gefangenen Antenor einzutauschen, an dessen Befreiung den Trojanern viel gelegen ist. Hector begiebt sich zu diesem Zwecke in das griechische Lager. Achill trägt nach dessen näherem Anblick Verlan-

---

[1]) Eschenburg nennt ihn Guido dalle Collone und sagt, dass dessen Werk zuerst zu Köln 1477 herausgekommen sei, welcher Ausgabe 1480 eine zweite folgte; dann sei es 1486 und 1489 zu Strassburg aufs neue gedruckt. Das ihm vorliegende Exemplar der Bibliothek zu Wolfenbüttel, wo auch eine Handschrift davon vorhanden, sei gleichfalls in Strassburg 1494 erschienen. Ein Florentiner, Ceffi, übersetzte es bald in's Italienische, und es erschien diese Uebersetzung zu Venedig 1481, Fol. Man ersieht hieraus, wie verbreitet und beliebt auch diese Bearbeitung gewesen ist.

gen, da er ihn niemals unbewaffnet gesehen hatte, und er ladet ihn ein, mit dem Gefolge seiner Edlen in sein Zelt einzutreten, welchem Wunsche Hector ritterlich willfahrt. Die Liebe des Troilus und der Briseïda und der Schmerz der Trennung etwas hyperbolisch dargestellt. Exclamation über den untreuen Sinn des Weibes. Briseïda wird fortgeleitet; die Griechen kommen ihr entgegen. Dyomedes fühlt sich von ihr entflammt und macht ihr sofort Liebeserklärungen. Briseïda lehnt diese anfänglich ab, will ihm jedoch, da er sie dringender wiederholt, nicht alle Hoffnung rauben und spricht: „Das Anerbieten Eurer Liebe nehme ich für den Augenblick weder an, noch weise ich es zurück; mein Herz ist jetzt noch nicht in dem Zustande, Euch zu antworten.“ [1]) — Aus diesen Worten schöpft der neue Liebhaber Hoffnung; raubt ihr, nach ihrer Ankunft im Lager der Griechen, beim Herabhelfen vom Pferde einen Handschuh, und Briseïda stellt sich, da sie grade allein sind, als merke sie es nicht. Sie macht ihrem Vater Vorwürfe über seinen Verrath. (Ein merkwürdiger Zug der Verrätherin!) Die Griechen empfangen sie höflich, versprechen ihr Schutz und fragen sie über die Stellung der Trojaner aus. Sie antwortet ihnen mit Klugheit; und noch war nicht der Abend herbeigekommen, als Briseïda auch schon ihre Gesinnung geändert hat. — Wiederum Klagen über den gebrechlichen Sinn der Frauen. — Das Gefecht geht fort; Dyomedes sticht den Troilus vom Rosse und sendet dies an Briseïda, die dem Ueberbringer aufträgt: „Sage Deinem Herrn, dass ich den nicht hassen kann, der mich mit solcher Herzensaufrichtigkeit liebt.“ Troilus und Dyomedes, auf's neue miteinander im Kampf, werden von Menelaus getrennt. Beim dritten Zusammentreffen verwundet Troilus den Dyomedes, der in sein Zelt getragen wird, begleitet vom Spotte des Troilus, weil er ihm die Liebe der Briseïda ge-

---

[1]) Im Originale, woraus Eschenburg die Stellen der Troilus-Angelegenheiten giebt, heisst es: „*Amoris tui oblationem ad praesens nec repudio nec admitto, cum cor meum nunc non sit ita dispositum, quod tibi possim aliter respondere.*“ — Ebenso sagt sie später bei Uebersendung des Rosses (*quem hilariter recepit*): „*Dic secure domino tuo, quod illum odio habere non possum, qui me tanta puritate sui cordis affectat.*“ — Merkwürdiger Weise geben die französischen Verfasser ihre Auszüge: *d'après une tradition faite par* **Jehan Samson**, *au commencement du XVI. siècle, sous le titre de: „Les Iliades de Homère, poëte grec et grant hystoriographe,“ avec les premisses de Guyon de Coulonne, souverain hystoriographe, etc. Jehan Petit*, 1530, *in* 4. Die Verfasser sagen davon: *qu'elle ne manque ni d'élégance ni d'intelligence, (mais) qu'elle se donne d'assez nombreuses libertés vis-à-vis du texte original.*

raubt. Diese widmet sich in öftern Besuchen der Heilung des Diomedes. Endlich wird Troilus nach Heldenthaten, die „vielleicht diejenigen des Hector übertreffen", verrätherischer Weise von Achill getödtet. Der Autor schliesst mit Schmähworten gegen Achill und gegen Homer, der ihn unverschämter Weise so gepriesen habe.

Guido hat, wie man sieht, nur wenige neue Züge, sowohl in der Handlung, als in den Charakteren, die die alten geblieben sind. Diese sind sogar stumpfer, flacher gehalten, als bei Benoit de St.-Maure, wo sie in frischerem Relief hervorspringen. Nur Briseïda tritt hier von vorn herein mit entschiedenerer Färbung als Ungetreue auf. Der Verfasser ist mehr auf Belehrung, als auf Darstellung — wo er nicht mehr beschreibt — ausgegangen; er ist mehr Sittenrichter, als Seelenmaler. Eigenthümlich sind ihm: die Uebersendung des von Diomedes dem Troilus abgenommenen Rosses an Briseïda, so wie die Einladung des Achill an Hector und dessen Erscheinen in dem Zelte desselben. Ebenso treten, fast komisch, die Vorwürfe, welche Briseïda ihrem Vater macht, in der sittenrichterlichen Weise des Autors, stark hervor. Sie beginnt: „*Quomodo, pater carissime, infatuatus extitit sensus tuus, qui tanta vigere sapientia consuevit, ut tu, qui tantum inter Trojanos magnificatus extiteras et elevatus etc. —, qui tantis inter eos divitiis abundabas etc. — et eorum nunc factus proditor, et tuam negasti patriam, cujus esse defensor in omnibus debuisti, et nunc elegisti melius tibi placere, abjurando patriam, in paupertate et exilio vivere? etc.*" —

Wenn Lydgate, den die französischen Verfasser nur ganz beiläufig berühren, unchronologisch hier nicht nur vor Chaucer, sondern sogar vor Boccaccio aufgeführt wird, so geschieht dies, weil er im Ganzen dem Guido delle Colonne folgt. John Lydgate war Mönch in der Benedictiner-Abtei von Bury in Suffolk, hatte Frankreich und Italien durchreist und dort seine Kenntnisse der Literaturen beider Nationen so bereichert, dass er sich dadurch zum Dichter bildete. Was die Zeit, in der er lebte, anbetrifft: so setzt ihn Th. Warton (s. dessen *History of Engl. Poetry, Vol. II. Sect 3—5*) in die Regierungszeit Heinrich's VI., und seine Blüthenzeit um 1430. Er sagt von ihm: „*No poet seems to have possessed a greater versatility of talents; he moves with equal ease in every mode of composition. He writes with facility (and) his muse was of universal access: he was not only the poet of his monastery, but of the world in general.*" Er übersetzte zuerst, auf Befehl seines Abts zu St. Albans, die Legende dieses Schutzheiligen aus dem Lateinischen in englische Reime; schrieb Stanzen, *Dance of Death* betitelt u. s. w. Doch seine Haupt-

gedichte waren: *the Fall of Princes, the Siege of Thebes,* und *the Destruction of Troy, or Troy-Boke.* Es wurde zuerst auf König Heinrich's VIII. Befehl im Jahr 1513 gedruckt; correcter aber im Jahr 1555, mit der Angabe auf dem Titel, dass der Inhalt von Daretus, einem Trojaner, und Dictus, einem Griechen, geschrieben, von dem gelehrten Guido de Columpnis in Latein umgearbeitet *(digested)* und von J. Lydgate, Mönch u. s. w., in englische Verse gebracht worden sei. Diese Uebersetzung war so geehrt, dass der später zu erwähnende Caxton in seinem *Recuyel of the History of Troye,* nach Raoul le Fèvre, die schliessliche Erzählung der Zerstörung Trojas nicht mit übersetzte: „*for as muche as that worshipfull and religious man Dan. John Lydgate, monke of Burye, did translate it but late, after whose worke I feare to take upon me, etc.*“ Warton bemerkt, dass das Werk im Jahr 1414 auf Befehl König Heinrich's IV. geschrieben, im Jahr 1420 beendet und dessen Nachfolger gewidmet worden wäre. Warton giebt leider keinen Auszug des Gedichtes, so dass sich daraus, in Bezug auf die Troilus-Fabel, ein Vergleich mit seinem Vorbild ziehen liesse, und wir sind genöthigt, uns, nach den allgemeinen literarischen Angaben, mit der Annahme zu begnügen, dass er sich dem Ideengange des Guido möglichst treu angeschlossen habe. Warton giebt leider nur einzelne Stellen, um den poetischen Charakter Lydgate's dadurch zu zeigen, der von dem englisch-nordischen Natursinne des Dichters im Uebersetzer Kunde giebt. So lautet eines seiner oft recht ausführlichen Naturgemälde folgendermassen:

When Aurora the sylver droppes shene,
Her teares, had shed upon the freshe grene;
Complayning aye, in weping and in sorowe,
Her chyldren's death on every sommer-morowe:
That is to saye, when the dewe so soote,
Embawmed hath the floure and eke roote
With lustie lycour in Aprill and in Maye:
When that the larke, the messenger of daye,
Of custom aye Aurora doth salue,
With sundry notes her sorowe to transmue.
B. III, c. 24.

Der Verlauf der Handlung wird sich wahrscheinlich dem bei Guido um so treuer anschmiegen, als Lydgate ein grösseres Talent als jener im Malen und Schildern und im Ausdruck der Gefühle entwickelt. So rühmt und führt Warton Stellen an, worin allerdings sowohl

der Affect des Gegenstandes, als der Schwung und die Kraft des Dichters vollen Ausdruck gewonnen haben. Dies beweist, und Warton deutet auch darauf hin, dass Lydgate Liebe zu künstlerischer Ausführung aus Italien mitgebracht habe; Warton sagt z. B.: *„There is much elegance of sentiment and expression in the portrait of Creseide weeping when she parts with Troilus.“* Er findet Shakespeare's dreadful sagittary in dem *terrible Archer*, welchen König Epistrophus unter den tausend Rittern, aus dem Lande jenseits der Amazonen, mitbringt, und welcher, halb Mensch und halb Thier, gleich einem Rosse wiehert und dessen Augen wie ein ein Ofen glühen und gleich Blitzen zu Tode treffen. So wird er, fügt Warton in einer Note hinzu, von Colonna beschrieben. Desgleichen hat Shakespeare den Namen des Pferdes Hector's — Galathee — aus Lydgate; ebenso alle Einzelnheiten, die von Akt V, Sc. 5 bei den Kampferneuerungen vorkommen, wie dass von ihm ein Neoptolemos als Held neben Achill genannt wird, worunter jedoch nicht dessen junger Sohn, sondern er selbst zu verstehen ist, da er jenen vielleicht für dessen Geschlechtsnamen gehalten hat. Bei der Erwähnung der von den Griechen geraubten Schwester des Priamus nennt sie Lydgate Exiona (s. Delius' Noten zu seiner Ausgabe des Shakespeare Bd. 2).

In der Entwicklungsreihe tritt nun die Troilus-Fabel mit Boccaccio's Filostrato in eine neue Phase. „Er drückt ihr, sagen die französischen Verfasser, das Siegel seines italienischen Geistes auf mit einem Gewicht des Talents, der dieses Werk, wenn nicht in Hinsicht des Stils, doch wenigstens als Studie des menschlichen Herzens, über das Decameron stellt. Die Fabel verliert — und das bezeichnet die neue Phase — das, was sie etwa noch von Ansprüchen an historische Geltung haben konnte, um ein Gedicht voll Leidenschaft und Gefühlsergiessungen zu werden, eins von jenen Liebesgedichten, deren einschmeichelnde Töne und entnervende Anmuth der französische Geist noch nicht kannte.“ — In Bezug auf eine Inhaltsanzeige der Fabel verlassen uns die Verfasser, und wir müssen uns in dieser Rücksicht an Bouterwek oder Ginguené wenden.

P. Louis Ginguené giebt in seiner *Histoire littéraire d'Italie* (Paris 1811—1819 in 8 Bdn.) im 3. Bde. den Plan von Boccaccio's Werk folgendermassen. „Der Filostrato, ein Gedicht in zehn Gesängen, ist auch, wie die Théséide, in *Ottave rime* und kurz nach dieser geschrieben. Filostrato ist nicht der Name des Helden, sondern bedeutet nur einen von der Liebe Besiegten, Gebeugten, weil

er auch dies Gedicht seiner geliebten, entfernten Fiammetta widmete. Troilus ist es, mit dem er sich in Bezug auf seine Gemüthslage vergleicht. Dieser junge trojanische Prinz verliebt sich in die Chryseis, hier Griseida genannt, eine Tochter des Calchas, „Bischofs" von Troja (wie er im Argument des 1. Bds. bezeichnet wird), vertraut seine Zuneigung dem Pandarus, einem Vetter der Chryseis an, der ihm seine dienstwillige Verwendung bei ihr verspricht. Diese steht jedoch eine Zeit lang an, sich zu ergeben, weicht aber endlich den dringenden Betheurungen des Troilus und dem Zureden des Pandarus, und die Liebenden sind glücklich. Dies hindert jedoch nicht, dass Troilus während der Belagerung sich oft den Armen der Chryseis entreisst, um zu kämpfen oder, während eines Waffenstillstandes, mit dem Falken auf der Faust, zu jagen.

Aber dieses süsse Leben währt nicht so fort. Calchas war in das griechische Lager übergegangen, und hatte seine Tochter in Troja zurückgelassen. Die Trojaner verlangen, in mehreren Schlachten besiegt, einen Waffenstillstand. Unter andern Bedingungen fordern die Griechen die Zurückgabe der Chryseis an ihren Vater. Die beiden Liebenden werden getrennt. Troilus ist untröstlich. Chryseis wird im Lager der Griechen mit freudiger Begrüssung empfangen. Sie bleibt eine Zeit lang niedergeschlagen von dem Verlust und denkt nur an ihren geliebten Troilus. Da unternimmt Diomed, sie zu trösten. Der Held, der die Venus verwundete, kann nicht so liebenswürdig sein, wie Troilus; aber dieser ist abwesend; Diomed wird von Tag zu Tag dringender; das Herz der Chryseis ist schwach; es giebt endlich nach, und der unglückliche Troilus ist vergessen, er, der unterdess unaufhörlich an die Ungetreue denkt und sie beweint. Er sieht sie im Traume, wie sie Untreue gegen ihn begeht; er will sich tödten, aber Pandarus verhindert ihn daran. Seine Brüder und Schwestern sind eifrig um ihn bemüht und suchen ihm seinen Schmerz durch Zerstreuung zu lindern. Cassandra, der die Untreue der Chryseis offenbart worden ist, bestrebt sich, ihn von ihr abzuwenden. „Wenn du wenigstens, sagt sie zu ihm, ein Weib von edlem Ursprunge liebtest! aber du verschwendest deine Liebe an die Tochter eines verbrecherischen Priesters, der feig sein Vaterland verlassen hat." Troilus fährt zornig gegen seine Schwester auf, die bekanntlich zur Mitgift erhalten hatte, dass man ihr nicht glaubte; er behauptet, Chryseis sei ein ehrenhaftes Wesen und unfähig, ihm Treue zu versagen. Unterweilen wird der Waffenstillstand abgebrochen, und die Griechen sind fortwährend Sieger. Achilles tödtet den Hector; Priams Familie ist in tiefe Trauer ver-

senkt. Aber nichts bringt den Troilus von seiner Liebe ab; er kämpft an der Seite der trojanischen Phalangen, kommt mit Blut und Staub bedeckt und fängt wieder an, die Chryseis zu beweinen. Doch endlich wird er von ihrer Untreue überzeugt, da er Beweise davon erhält, die ihm keinen Zweifel mehr gestatten. Er will sterben. Die blutigen Kämpfe, die sich täglich unter den Mauern von Troja zutragen, geben ihm dazu die Gelegenheit. Er stürzt sich mit Raserei hinein und wird endlich von Achill getödtet."

So weit Ginguené. Bouterwek sagt: „Die Form dieser Erzählung sollte dem Dichter eine Veranlassung geben, die höchsten Freuden und die äussersten Schmerzen der Liebe so dichterisch darzustellen, als er es vermöchte; und diese Gemälde sollten das Herz seiner Fiametta rühren." — Die französischen Verfasser geben zunächst den Unterschied des Geistes beider Völker in der Darstellung dieser Dichtung an. Dann gehn sie auf den Unterschied der Charaktere über, bei denen, wie sie sagen, unstreitig der Vortheil auf Seiten des normannischen Dichters liege. Die männliche Kraft, die unbeugsame Festigkeit, die rasche Entschiedenheit, die Liebe, die den kürzesten Weg wählt, die Gradheit des Instincts, die Einfachheit, die Natürlichkeit, das Widerstandsvolle des Willens: alles dies sei in der südlichen Literatur unbekannt. Der Mann sei hier zum Weibe geworden; das Weib aber zeige all die gewandte Hinterlist, die Falschheit und heuchlerische Verderbniss einer schlecht unterm Joch gehaltenen Sclavin. Sogar diejenigen Frauengestalten, welche die Poesie des Nordens schon als verderbte überliefert, werde uns der Italiener als unheilbar verlorene darstellen. Und nun folgt eine feinsinnige Auseinandersetzung des gegenseitigen Charakterunterschiedes zur Depravation geneigter weiblicher Individuen nach dem verschiedenen Geiste der Dichter beider Volksarten.

Alle diese Ideen, fahren sie fort, springen deutlich bei der Lectüre des Filostrato in die Augen, und man wird dabei besonders über ein gewisses Weibisches, Schmachtendes, sozusagen Verführerisches betroffen sein, das man zu dieser Zeit noch nicht in den französischen Ritterromanen findet. Denn die Charaktere in beider Völker Gedichten wären behandelt, wie ihr Stil sich unterscheide. In der französischen Poesie sei er klar, und, direct auf das Ziel losgehend, mehr durch die Analysis der Thaten, als durch die der Eindrücke wirkend; die Phrase sei wenig variirt, u. s. w.; die italienische Literatur, Dante ausgenommen, habe die fast direct entgegengesetzten Fehler und Eigenschaften. Da herrschten die Feinheit, die

Anmuth, die Harmonie, das Gesuchte vor; die Kunst habe da allerlei Hülfsmittel; der Gedanke werde variirt, ausgesponnen und bis in seine feinsten Schattirungen ausgeführt; die Phrase zeige sich biegsam, dehnbar, überströmend und mit künstlichen Wendungen; der ganze Stil sei reich, voll Feuer, doch ohne ungestüme Bewegung, durch eine Reihe von kleinen Erschütterungen zum Herzen sprechend, auf die Länge die Einsicht lähmend und durch eine Folge kleiner Zusammenpressungen die Seele ergreifend.

Boccaz zeige in diesem Gedicht eine tiefe Kenntniss des menschlichen Herzens, Feinheit der Zergliederung *(analyse)* und wie weit diese gehen könne, Energie der Leidenschaft und Mannigfaltigkeit der Gemüthsbewegungen, kurz alle die Eigenschaften, die zugleich den grossen Dichter und den tiefen Denker ausmachten.

Indem sie sich nun zu den Charakteren des Gedichts wenden, heisst es: Troilus ist hier zur wichtigsten Person geworden; auf ihn hat Boccaz fast das ganze Interesse concentrirt. (Natürlich, weil er seine eigene Herzenslage darin zur Darstellung bringen will.) Er ist fast durchaus ein Verliebter des 19. Jahrhunderts, er macht alle Fieberphasen, alle moralischen Aermlichkeiten eines solchen durch. Er verachtete die Liebe; er war tapfer, stolz, edel und kühn: die Liebe überrascht ihn, und das Löwenherz ist zum Lammherzen geworden. Er hat Alles vergessen; er bleibt tapfer und grossmüthig, aber nur so lange die Liebe es will. Er hat keine Kraft mehr, als in seiner Schwäche; keine Treue mehr, als für eine unwürdige Geliebte u. s. w.; kurz er hat alle Besinnung, alle Vernunft verloren: er weiss weder mehr für sich zu handeln, noch zu denken, ausser was seine Liebe betrifft; aber da ist er wahrhaft gross, edel und rührend, so dass wir für seine zu belächelnden Thränen Partei nehmen, und über den Anblick seiner Leiden erschrecken alle glücklich Liebenden. Er weiss die Erinnerung derer grausam zu wecken, die geliebt und gelitten haben, und die strengsten Seelen, während sie seine Schwäche verspotten und seine Weichlichkeit tadeln, werden doch bewegt, mit ihm zu weinen und ihm ihren Beifall zu zollen. „Das ist, so beschliessen sie die Charakteristik des Boccazischen Troilus, ohne Zweifel ein Verbrechen des Boccaz in den Augen der christlichen Moralisten und sein Ruhm in denen der Artisten."

Doch eine Probe des in dem Werke herrschenden dichterischen Stiles wird den Unterschied zwischen den kurzen, in Schlagreimen geschriebenen Versen des normannischen Trouvère's voll factischer Nervosität und den weithinwogenden und vollaustönenden Stanzen

Boccaccio's, in denen sich zugleich die Fassung der Charaktere abspiegelt, am besten darthun. Und so mögen denn hier, in Ermangelung des Originals, die beiden Ottaven stehen, welche in dem zweiten Briefe, den Troilus seiner Geliebten sendet, enthalten sind, und welche Bouterweck in seiner Geschichte der italienischen Poesie citirt:

I dolci canti e le brigate oneste,
L'andar con grata compagnia cacciando,
Le vaghe donne, le graziose feste,
Che per addietro solea andar cercando:
Tutte ora fuggo, tutte son moleste,
Qualora vengo in me stesso pensando,
Dolce mio bene e speme mia soprana,
Che sei fra Greci, e sei da me lontana.

I fiori pinti e la novella erbetta
Che i prati veston di più d'un colore,
Non ponno sollevar l'alma costretta,
Languente star per l'amoroso ardore.
Sol quella parte del ciel mi diletta,
Sotto la quale io credo tu dimore.
Quella riguardo e dico: Quella vede
Ora colei, da cui spero mercede.

Griseida ist, nach den französischen Verfassern, weniger zucht- und zügellos, als die Briseïda des Benoit de St.-Maure, wohl aber gefallsüchtiger, durch Anmuth verlockender und mehr überzeugt von dem Werth ihrer Person, doch deswegen auch verderbter und Verderben bringender. Sie sträubt sich zwar lange Zeit, aber mit den ersten Worten gesteht sie, dass sie in den Armen ihres Liebhabers ruhen möchte. Als sie sich endlich ergiebt, hat sie schon lange ihren Zuhörern bewiesen, dass es Thorheit sei, nicht seine Jugend zu geniessen; denn die Tugend bestehe nur im guten Rufe und die einzige Pflicht eines anständigen Frauenzimmers nur darin, einen verschwiegenen Geliebten zu suchen.

Diomedes, sagen sie, sei sehr nebenher behandelt; Boccaz habe gesehen, dass er sich dessenthalb nicht in grosse Unkosten zu setzen brauche, um Griseida verführen zu lassen. Es liegt wohl aber auf der Hand, dass es Boccaz, bei seinem subjectiven Zwecke, nicht auf eine bestimmte Person ankam, und er fand grade den Diomed in seinen Quellen. Ja selbst um die Quellen ist es ihm nicht zu

thun. Er kannte seinen Homer; er kannte aber auch die Ritterbücher. Weil ihm jener nichts für seine Absicht lieh, so nahm er aus diesen seinen Haupt-, oder überhaupt seinen Helden, und machte ihn zu dem, wozu er ihn augenblicklich brauchen konnte, denn er wollte einen zärtlichen, verzweifelten Liebhaber darstellen. Darum weiss er auch keine Quelle anzugeben und nennt daher auch keine. Die Romanciers dagegen wollten als dichterische Chronisten erscheinen, darum müssen sie sich auf ihre Quellen berufen: Boccaz will nur seinen Herzenskummer beichten; daher ist auch die Fabel seiner Liebesgeschichte von Nebenbedeutung.

Aber Boccaz ist selbst Quelle geworden und hat einen neuen Charakter zu den Hauptpersonen der Fabel hinzugefügt. Dies ist Pandarus. „Woher hat er diesen genommen?“ fragen die französischen Verfasser, und fahren fort: „wir finden deren zwei im Homer (nur Einen, den Lykaon, der dreimal vorkommt in der Ilias, und von Diomedes getödtet wird, 5, 290; der andere heisst Pandareos. Odyss. 19, 518 ff.) und einen im Virgil.“ Ferner: Proclus (Lykios, der Bedeutendste der neuplatonischen Schule) in seiner *Lucubratio de dictis adversus Homerum in Republica Platonis,* sage von ihm: *„Pandarus, vir ambitiosus, avarus, impius;“* und sie fügen weiter nichts hinzu, womit sie sagen wollen, das alles könne Boccaz nicht veranlasst haben, diesem Charakter diesen Namen beizulegen. Nun, es lässt sich wohl leicht denken, dass der freie Dichtersinn, der zu dem, seinem Zwecke gemäss gewählten Charakter auch einen Namen brauchte, da er einmal seine Personen aus dem Kreise des trojanischen Krieges genommen hatte, einen beliebigen, aus irgend einem Grunde ihm passenden, ohne andere Rücksicht auch daher entlehnte, ohne vielleicht zu ahnen, dass er damit einen Charaktertypus schüfe. Denn nach der Charakteristik der französischen Verfasser ist er folgender: „Pandarus ist bei Boccaz der Unterhändler, aber nicht in der jetzt herrschenden, übeln Bedeutung. Denn der Dichter war der Liebe zu treu ergeben, als dass nicht Alles, was mit ihr in Zusammenhang stand, was ihr Beistand gewährte, ihm heilig, ja fast ehrwürdig gewesen wäre. Pandaro spielt daher eine sehr schöne Rolle und ist ein höchst achtbarer Vermittler. Er ist sehr geschickt angelegt und zwingt uns fast Bewunderung ab. Er repräsentirt nämlich die sich ganz hingebende Freundschaft. Er sieht seinen Freund leiden; er weiss, dass er gut, grossmüthig und aller Liebe würdig ist; er will ihn nicht sterben lassen; um ihn zu retten, wäre er bereit, ihm seine Schwester, ja seine Frau zu geben. Ohne anzustehen, wird er also zur Verführung seiner Base

behülflich sein. Er ist uneigennützig, hängt aufrichtig an Troilus; und zeigt sich als weltklugen Mann mit gesundem Verstande, gutem Rathe und vollkommen frei von Selbstsucht. Er stellt, nach italienischem Begriff, ein Andenken dar an jene Waffenbrüderschaft, an jene unzertrennliche Camaraderie, die so weit ging, dass die Franken für ihren Freund das Leben hingaben; die den Amilias bewog, für Amis das Blut seiner Kinder zu opfern, und die sich im 15. Jahrhundert damit befasste, Liebesbotschaften zu tragen, um das Leben eines allzu zärtlich fühlenden Genossen zu retten.

Diesen Charakter erbte, verwandte und bildete zu seinen Zwecken um: der berühmteste, wie die Verfasser sagen, der englischen Dichter des Mittelalters, Geoffrey Chaucer (lebte von 1340—1400). Das Gedicht mag ohngefähr um das Jahr 1360 entstanden sein, wurde aber erst 1721 mit den sämmtlichen Schriften Chaucer's gedruckt. Sein Titel heisst: *„Here foloweth the Boke of Troilus and Creseide.“* Die Inhaltsangabe, die, wie damals gebräuchlich, auf dem Titelblatt mit enthalten war, lautet: *„In this excellent Boke is showed the fervent love of Troilus to Creseide, whom he enjoyed for a time; and her great untruthe to him againe, in giving herself to Diomedes, who in the end did so cast her off, that she came to grete misery. In which discourse Chaucer liberally treteth of the Divine Purveiaunce.“* (Zuerst s. l. c. a. [wahrscheinlich 1480] Fol.; dann in den Werken. *Lond. 1721. fol.*) — Dies *excellent Boke* ist in 5 Bücher abgetheilt und in siebenzeiligen Stanzen, die man daher Chaucer-Stanzen nennt, geschrieben, und beginnt:

„The double sorow of Troilus to telle
That was the king Priamus' sonne of Troy,
In loving how his aventuris felle
From wo to wele and aftir out of joy,
My purpose is.“ —

Die Anrufung des Dichters ist an die Göttin der Qualen, Tisiphone, gerichtet, und wird von einer Bitte an die Liebenden begleitet, bei ihren gegenwärtigen Freuden ihrer vormaligen Unruhen nicht zu vergessen, und für unglückliche Liebhaber um ein besseres Schicksal, für den Dichter selbst um Unterstützung bei seiner Arbeit, für hoffnungslose und verfolgte Liebe aber um ihre Erlösung durch den Tod, und für die Glücklichen um Fortdauer ihres Glückes zu beten. — Den Inhalt der einzelnen Gesänge geben die französischen Verfasser, gemäss des bei ihnen Vorausgegangenen, kürzer als

Eschenburg, dem wir die Anrufung entnommen haben; deshalb folgen wir jenen, mit einigen Ergänzungen aus dem Letzteren.

Erstes Buch. Während einer religiösen Ceremonie erblickt eines Abends Troilus, den uns der Dichter als die Frauen und die Liebe verachtend, die Verliebten verspottend und sich nur um die Vertheidigung der Stadt kümmernd, vorgeführt, die Creseide, Tochter des trojanischen Auguren Calchas, der sein Vaterland verrathen und sich in das Lager der Griechen begeben hat, indem er seine Tochter zurücklässt.[1]) Troilus verliebt sich sofort sterblich in sie. Seine Verlegenheit geschildert, wie er ihr seine Liebe zu erkennen geben soll. Da kommt ihm Pandarus, einer seiner Freunde, der Oheim der Creseide, in den Wurf, der ihn mit Anspielungen neckt. Dabei erfährt dieser, dass es dessen Nichte ist, die dem Troilus eine so plötzliche Leidenschaft eingeflösst hat, und verspricht ihm dabei dienstlich zu sein, wodurch er seine Hoffnung nährt.

Zweites Buch. Pandarus sucht Creseiden auf, spricht mit ihr zu Gunsten des Troilus und stimmt sie, durch eine schlaugestellte Unterhaltung, ihm endlich geneigt. Gegenseitiges Erblicken in gehöriger Entfernung. Creseide sieht von einem Balcon aus den Troilus, wie er aus einem Gefecht kommt. Sie bewundert ihn, und schickt ihm später durch Pandarus einen Brief zu, da er ihr schon geschrieben, nachdem ihm jener die Blicke der Nichte bei seiner Mittheilung, ihre Seufzer, ihr Erröthen u. s. w. geschildert und ihn ermuntert hat, ihr seine Zärtlichkeit zu erklären. Pandarus denkt darauf, den Liebenden eine weniger öffentliche Zusammenkunft zu verschaffen. Er nimmt dazu einen gewissen Polyphetes zum Vorwand, der Creseiden belästigt. Es handelt sich nämlich darum, einen Champion gegen Polyphetes zu finden. Zu diesem Zwecke versammlet Deiphobus, von Pandarus listig dazu bewogen, die ganze Familie des Königs Priamus zu einem Mittagsmahle.

Drittes Buch. In dem Augenblick, wo alle Gäste sich entfernen wollen, fällt ein starker Regen. Troilus hat sich krank gestellt. Creseide, welche allen Denen, die ihre Vertheidigung auf

---

[1]) Das Troy-Boke des Lydgate giebt die Motive zu des Calchas Verrath folgenderweise an. *Apollo appeared to the priest* —

„And said Calchas twice by his name;
Be right well 'ware thou ne turn again
To Troy town, for that were but in vain;
For finally learn this thing of me,
In short time it shall destroyed be.“

sich genommen haben, ihren Dank abgestattet hat, wird von Pandarus gedrängt, zu Troilus hinzutreten, um auch ihm zu danken. Langer Kampf, worin die Scham der Creseide durch die Beredtsamkeit des Pandarus besiegt wird. Sie begiebt sich in das Gemach ihres Geliebten, kämpft noch einige Zeit gegen die Zärtlichkeit desselben und Pandarus macht sich *with a full good entent* beiseit etc.

Viertes Buch. Auf Calchas' Ersuchen erbieten sich die Griechen, die Creseide gegen den Antenor auszuwechseln. So sehr dies Troilus zu verhindern sucht, geschieht es doch. Klagen der Liebenden, Versprechungen, Treuschwüre, Verzweiflung. Pandarus versucht, den Troilus zu trösten; Creseide werde wieder zurückkehren (was auch diese bei ihrem Vater zu bewirken verspricht); übrigens gebe es noch andere schöne Damen in Troja, was aber von Troilus mit Abscheu zurückgewiesen wird. Creseide wird von Diomedes in das griechische Lager weggeführt.

Fünftes Buch. (Eschenburg.) Nach zehn Tagen hatte Creseide ihre Rückkehr versprochen; Troilus erwartet sie mit der höchsten Ungeduld, und geräth, da sie nicht kommt, in tödtliche Unruhe und quälenden Argwohn, harrt noch einige Tage lang voll Sehnsucht auf sie, aber vergebens. Creseide hatte die Erfüllung ihres Versprechens zu schwierig gefunden und indessen den zärtlichen Anträgen des Diomedes Gehör gegeben. Stolz geht dieser in die Schlacht und trägt einen kostbaren Edelstein, den Troilus Creseiden beim Abschied, und diese jenem gegeben hat, an seiner Rüstung. Deiphobus, des Troilus Bruder, kehrt einmal siegreich mit der Beute dieser Rüstung aus der Schlacht zurück und lässt sie vor sich hertragen. Troilus erblickt ihn und erfährt, dass die Rüstung dem Diomedes gehört habe. Wild vor Wuth und Rachsucht eilt er in's Schlachtfeld, sucht den Diomedes überall auf, opfert seiner Rache ganze Hekatomben der Feinde; aber die Götter lassen ihn jenen nicht finden. Er schreibt einen rührenden Brief an Creseiden, die ihm aber nur kurz und trocken darauf antwortet. Das Schicksal spart ihn auf, um endlich durch den unwiderstehlichen Arm des Achilles zu fallen.

Die ganze Exposition dieses Gedichts Chaucer's, sagen die Verfasser, scheint nach dem Filostrato copirt zu sein; aber gegen das Ende des zweiten Buchs macht sich der englische Poet aus den Banden der Nachahmung los. Er behält freilich den allgemeinen Gang der Handlung und den Grundton der Charaktere bei; aber die Triebmittel des Dramas werden etwas verändert, die Zwischen-

vorkommnisse sind verschieden und jedem Charakter werden durch neue Beweggründe, Antriebe und Gefühle neue Schattirungen ertheilt. Gerade so, wie Boccaccio seine Personen ihres französischen Wesens entkleidet hatte, um sie in Italiener zu verwandeln: so zieht ihnen Chaucer seinerseits dieses südliche Gewand aus, um sie nach der Weise Altenglands auszustatten. Er ist ohne Zweifel weniger anmuthig, rührend und harmonisch als Boccaz, die Darlegung der Empfindungen ist nicht so entfaltet, noch auch so tief; aber der Ton ist individueller, mannichfaltiger, die Handlung lebendiger, die Spielenden sind wirklicher, sicherer angelegt, verständlicher, bürgerlicher. Das Gedicht ist reich an Sprichwörtlichem, und man kann durch das ganze Werk einen Ton von prallem Wesen *(brusquerie)*, von Humor und einem spöttischen Hintergedanken (Hertzberg nennt Chaucer den ersten Humoristen der Engländer) wahrnehmen, der jene Monotonie verdrängt, welche Boccaz mit all seinem Talent nicht hat vermeiden können. Troilus ist zwar immer der ergebene Liebende, aber doch beweglicher, thätiger, als bei Boccaz. Creseide nimmt ihre Tugend ernster und ist weniger sinnlich; sie kämpft anfangs redlich für ihre Ehre und erliegt weniger in Folge ihrer Schwäche, als der gewandten Ueberredungskunst des Pandarus. Bei Benoit war sie noch ein wenig Sclavin; Boccaz machte eine Courtisane daraus; Chaucer verleiht ihr etwas Anschein von einer Lady, aber einer solchen, die in ihren Adern ein wenig von dem Blute der Griseida, ihrer Mutter, und der Briseida, ihrer Ahnin, hat. Pandarus ist sehr originell behandelt. Er ist zum Oheim geworden, und doch zeigt er ebensowenig Rücksicht für die Tugend seiner Nichte, als es Pandaro für die seiner Muhme hatte. Er hat einigen Anstrich zu einem Schurken. Er versucht wohl noch von seiner ergebenen Freundschaft zu reden; aber man sieht, dass es nicht so ernst gemeint ist, und dass Chaucer nicht das geringste Vertrauen in seine Betheuerungen legt. Er hat ihn in der That jener rührenden Zärtlichkeit und chevaleresken Selbstverleugnung entkleidet, die ihm Boccaz gegeben hatte: die britische Weltklugheit gestattete nicht, einen Menschen schonend zu behandeln, welcher so wenig aus der weiblichen Tugend macht. *En resumé: Chaucer a esquissé ce portrait, que Shakespeare achèvera avec une si rare énergie, et qui restera un type odieux et visible, grotesque et railleur tout à la fois.*

Das Gedicht genoss lange Zeit die allgemeine Bewunderung in England, nicht bloss als eine der ersten in englischer Sprache geschriebenen Dichtungen, sondern auch als ein an sich vortreffliches,

originales Werk. Sir Phil. Sidney sagt davon in seinem *Defence of Poesie:* (1598): „*Chaucer indoubtedly did excellently well in his Troilus and Creseid . . . I marvell that he in that mystic time could see so clearly.*“ — Und so kennen auch Andere, bis auf den Commentator desselben, Sir Francis Kinaston (1796), nicht den Filostrato; alle halten es für eine originale Schöpfung, obgleich Chaucer selbst, sich nach der Sitte des Mittelalters den Anschein historischer Kenntniss gebend, sagt: „*as write mine auctour, callid Lollius.*“ Und sein Schüler und Freund, Lydgate, (s. oben) behauptet, Chaucer habe ein Buch aus lombardischer Sprache, „Trophe“ betitelt, übersetzt, ihm aber den Namen Troilus und Cresseide gegeben. Wer ist nun jener Lollius? Warum nennt Chaucer den Boccaz nicht, da er doch in Italien war und den Petrarch nennt und kennt? — Die französischen Verfasser argumentiren hin und her, müssen aber, nach den minutiösesten Forschungen, wie sie sagen, gestehen, dass sie an die Existenz dieses Lollius nicht glauben können.[1])

---

[1]) Ueber das Verhältniss der poetischen Erzählung Troilus und Cressida von Chaucer zu dem Filostrato des Boccaccio wird ausführlich gehandelt in der vortrefflichen, Nicolaus Delius gewidmeten, Inaugural-Dissertation von Alfons Kissner: „Chaucer in seinen Beziehungen zur italienischen Literatur.“ (Bonn, 1867. 81 Seiten. gr. 8.) Er sucht zu beweisen, dass Chaucer, obgleich Petrarca von ihm eben so wenig Notiz genommen hat, als von dem, jenem doch noch eher bekannten Froissart, zu verschiedenen Malen den italienischen Boden betreten habe; dass er die damalige italienische Literatur kenne, was dadurch dargethan wird, dass er nicht nur Dante drei Mal in den *Canterbury Tales* (in der Erzählung des Weibes von Bath, der des Ordensbruders und der des Mönches) erwähnt, sondern, durch diesen und Petrarca angeregt, das *House of Fame*, durch Letztern allein, die „Erzählung des Studenten“ (von der Griseldis) in den *Canterbury Tales* gedichtet; endlich aber, dass die „Erzählung des Ritters“ *(Knight's Tale)* und „Troilus und Cresseide“ theilweis fast wörtliche Uebersetzungen der „Teseida“ und des „Filostrato“ von Boccaccio sind, und in Chaucer's Troilus und Cresseide, I, Str. 57 das Lied des Troilus eine Uebersetzung des 102. Sonetts Petrarca's ist: „*S'amor non è etc.*“ — Der Verfasser der Abhandlung stellt eine ziemliche Anzahl von Beispielen zusammen, wodurch er schlagend erweist, dass „Chaucer's Gedicht grösstentheils nicht nur genaue Uebereinstimmung in Inhalt und Satzconstruction zeige, sondern sich auch derartig Strophe um Strophe, ja oft Vers um Vers entspreche“, so weit dies die Chaucer-Stanze zulässt. Selbst wenn im Filostrato Wörter im Reime stehen, die im Englischen Aufnahme gefunden haben, so habe sie Chaucer womöglich auch in den Reim gesetzt, wofür vier bis fünf in die Augen fallende Beispiele von meist je drei entsprechenden Reimen angeführt werden. Dr. Kissner erwähnt ferner die öfters italianisirte Endung antiker Namen zum Beweis seiner Behauptung,

Unter der Regierung Heinrich's VIII. fand Rob. Henderson, *Chief-Schoolmaster of Dumferline*, das Gedicht nicht moralisch genug; er gab also eine Fortsetzung davon unter dem Titel: *„Here foloweth*

---

welche Inconsequenz jedoch von Hertzberg, dem vortrefflichen Uebersetzer der Canterbury-Geschichten, der dem Verfasser gerechte Anerkennung zu Theil werden lässt (in dem Jahrbuch für romanische und englische Literatur VIII, 153 ff.), auf eine Regel zurückgeführt wird. Der von Chaucer citirte Name Lollius wird als Versteckname, dergleichen man im Mittelalter liebte, dargestellt; und nur der von Lydgate aus Chaucer's Troilus und Cresseide angeführte „Trophe“, der ein Buch *„in Lumbarde tongue“* gemacht, wird auf Boccaccio's Filostrato bezogen. Hertzberg aber macht bei den Versen Chaucer's in der Erzählung von den Thaten des Hercules:

„He was so strong, that no man might him let,
As both the worldes endes, saith Trophee
In stede of boundes he a pillar set“ —

die Conjectur, dass statt *„endes saith Trophee — endes as trophee* zu lesen sei.

Die weitere Ausführung Dr. Kissner's betrifft dann die Verschiedenheiten in den Charakteren, wie in der übrigen Darstellung, worin Chaucer von Boccaccio, und zwar aus Gründen des Nationalgeschmacks und der Nationalsitte, abweicht, und wodurch Ersterer nicht mehr Uebersetzer bleibe, sondern Umarbeiter werde, hauptsächlich in Charakterumbildung der Griseida und des Pandaro (und Shakespeare hat die Grundzüge zu seinem Pandar aus der von Nicolaus Delius in der Einleitung zu Troilus und Cresseide mitgetheilten Stelle aus Chaucer, die den Charakter des Pandarus zeichnet, geschöpft).

Das Endresultat der Untersuchung lautet dahin: Chaucer habe den Filostrato benutzt und zum grössern Theile wörtlich übersetzt. An einigen Stellen sei das Vorbild minder deutlich, zuweilen ganz verschwunden. — Gewisse Veränderungen seien Chaucer's Eigenthum: Alles, was zur Ausmalung der Situationen und zur psychologischen Detailzeichnung gehört. Die Charaktere und Einzelheiten der Handlung seien je nach dem nationalen und künstlerischen Standpunkt modificirt. In Betreff des allgemeinen künstlerischen Werthes habe die Nachbildung das Original nicht erreicht: die einheitliche abgerundete Composition sei zu einer vieltheiligen, bunten Mosaik geworden. Ebenso könne sich der willkührliche, mit pathetischen und barocken Elementen versetzte, Styl mit der Eleganz des italienischen nicht messen. — Zum Schluss werde noch beiläufig erwähnt, dass Dr. Kissner in dem komischen Charakter des Pandarus Chaucer's keine satirische Absicht zu erkennen vermag, wie dies Dr. Ebert (in den Jahrbüchern für romanische und englische Literatur, IV, p. 85 ff. in der Besprechung der Schrift: *„Etude sur Geoffrey Chaucer considéré comme imitateur des Trouvères par E. G. Sandras*, Paris 1859) thut, der ihn „den Träger der Ironie des Dichters der phantastischen Liebe des Ritterthums gegenüber“ nennt. — Auch in Shakespeare's Pandar scheint durchaus keine besondere Beziehung zu liegen, sondern nur ein landläufiger Charakter seiner Zeit und seines Volkes in der Quintessenz seines Gebahrens dargestellt zu sein.

the pitiful and dolorous testament of faire Creseide.“ (Endlich hatte es auch noch die Ehre, 1635 in lateinische Verse gebracht zu werden.)

Die Verfasser deuten auf ein Manuscript hin, welches der gelehrte Göttinger Heyne als in Wolfenbüttel befindlich angebe, von einem gewissen Alb. v. Stade, einem deutschen Autor des vierzehnten Jahrhunderts, wissen aber weiter nichts darüber zu sagen.

Nun, fahren sie fort, käme man an die Epoche, worin der Filostrato überhaupt neu bearbeitet wurde. Der nächste Uebersetzer nenne sich zu Anfang seiner Arbeit: „*Ce petit livret fut translaté par moy, Beauvau, Seneschal d'Anjou.*“ Einige Zeilen früher spreche er von dem Könige von Sicilien, seinem Herrn, in dessen Cabinet er dies Büchlein in italienischer Sprache gefunden habe und das man Filostrato nenne; es sei ehemals von einem florentiner Poeten, Namens Petrarque, componirt worden. Styl und Handschrift zeigten deutlich, dass man dies Werk an das Ende des vierzehnten oder in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts stellen müsse. Folgt ein langes Geschlechtsverzeichniss, um die Person des Autors zu constatiren. Der Uebersetzer ergehe sich im Eingange in Klagen über die Treulosigkeit der Damen, denen er so viel gehuldigt habe, und in Warnungen junger Leute, sich nicht von ihnen zu sehr hinreissen zu lassen. Er habe viel davon gelitten und leide annoch. — Beauvau übersetze mit vollem Herzen; daher habe seine Uebersetzung nichts Banales, sondern sei, obgleich oft ganz wörtlich, mit so grosser Wärme und Leidenschaft ausgeführt, als wenn sie ein Originalwerk wäre. Was in dem Filostrato des Boccaz zu persönlich wäre, habe Beauvau ausgeschieden, und es sei ihm gelungen, die zarte, glühende, melancholische und schmerzliche Seite trefflich wiederzugeben. — Uebrigens, meinen die Verfasser, würden sie sich mit der Prosa-Uebersetzung des guten Seneschalls, obgleich sie wirklich Verdienst hätte, nicht so lange befasst haben, wenn sie nicht einen solchen Einfluss auf die französische Sprache und die französischen Ideen gehabt hätte. Aber sie habe in der That einen grossen Erfolg gehabt, wie es die bedeutende Anzahl vorhandener Manuscripte beweise, und eine vielleicht verborgene, aber entschiedene Wirkung auf die Literatur des fünfzehnten Jahrhunderts, besonders auf die larmoyanten Hofpoeten geübt, ohne jedoch den alten Ruhm des Benoit de St. Maure und des Guido von Colonna zu entthronen, welche die Repräsentanten der wahren Geschichte Troja's geblieben wären.

„Der Roman von Troja und seine Liebesepisode nahmen also

am Schlusse des Mittelalters an Erfolg zu, und sehr viele Uebersetzer verwandten ihre Feder im Dienste des alten normannischen Trouvère's und des sicilischen Arztes.“ Die Verfasser charakterisiren oder ziehen mehrere dahin einschlagende Manuscripte aus, welche aber wenig Neues in der Troilus-Fabel darbieten. Nur der eine der alten Verfasser sucht von unserer Heroine eine bessere Meinung beizubringen, indem er sie ihre Tugend etwas länger vertheidigen lässt, als die Texte des dreizehnten Jahrhunderts.[1])

In der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts tritt Troilus für einen Augenblick aus der Geschichte, um wieder in die Poesie einzutreten, und René d'Anjou giebt uns eine zugleich sonderbare und glänzende Probe von dem hohen Range, den unser Held damals unter den berühmtesten Liebenden behauptete. König René verfasste 1457 einen allegorischen Roman in Prosa und Versen, den er seinem *„très cher cousin et neveu Jean de Bourbon“*, dem Gemahle seiner Schwester, widmete. Dieses Gedicht, das den Titel eines *„Roman de Tres doulce Mercy“* trägt, erzählt die *„peregrinations de Cueur à la recherche de Mercy.“* Nach manchen Abenteuern kommen Desir, Cueur und Largesse bei der *Isle d'Amour* an. Dame Courtoisie empfängt sie gütig u. s. w. Am nächsten Tage lassen sie sich nach dem *cimetière d'Amour* führen. Die Pracht des Portals wird beschrieben, an dessen Mauer *blazons* mit Devisen genagelt sind, unter Andern auch das des Troilus u. s. w.

Ohngefähr um dieselbe Zeit verfasste Meister Jacques Milet sein berühmtes Mysterium unter dem Titel: *„Istoire de la destruction de Troye la Grant, translaté de latin en français et mise par personnaiges, par maistre Jacquet Milet, estudiant ès loix en la ville d'Orleans, l'an mille quatre cent cinquante.“* — Fast alle Elemente der bisherigen Behandlung der Sage durch die französischen Dichter sind, nach den mitgetheilten mehrfachen Proben zu urtheilen, mit dramatischer Lebendigkeit und grosser Frische in Handlung gebracht. Dyomedes z. B. schneidet die zärtliche Abschiedsscene der Liebenden mit den Worten ab:

„Taisez vous belle, taisez vous;
Vous trouverez ung aultre amy
Qui vous plaira autant que luy.

---

[1]) Zu der Gattung der italianisirenden Texte des Troilus gehört auch der von den französischen Verfassern gegebene, und zwar aus der Text-Familie Beauvau, dem fünfzehnten Jahrhundert angehörig, der Schrift nach, der Abfassung nach aber älter, verglichen mit fünf anderen Texten derselben Familie.

Statt des Rosses schickt er an Briseida den eroberten Degen des Troilus. Nach diesem Drama ergreift wieder die Geschichte Besitz von unserm Helden, in einem am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts sehr berühmten Buche: „*Le recueil des Hystoires troyennes, composé par le venerable homme Raoul le Febvre, prestre, chappellain de Bourgoingne, en 1464.*“ Am Ende: *Imprimé à Lyon le 10. d'octobre 1490.* — Das Werk ist in drei Bücher abgetheilt, welche enthalten: das erste, eine Genealogie des Saturn und Jupiter, seines Sohnes, mit ihren Thaten; das zweite, Thaten und Werke des tapfern Hercules, wie er Troja zweimal zerstört; das dritte, allgemeine Zerstörung und völliger Untergang eben desselben. In diesem heisst es:

„Hector, der die Sorge für Alle in der Stadt trug, ordnete die Schlachtreihen wohl an. . . . Die dreizehnte fiel seinem Bruder zu, dem er die Anführung von dreitausend tapfern und kühnen Rittern anvertraute, und er sagte zu ihm beim Scheiden: „Mein sehr lieber Bruder; deine Herzensgeradheit, dein grosser Muth und deine Tapferkeit erregen mir Bedenken um dich; darum bitte ich dich, benimm dich als kluger Führer im Gefecht und beginne nichts, was du nicht glücklich zu Ende führen kannst, und setze deinen Leib nicht durch Sorglosigkeit in Todesgefahr, wodurch du dem Feinde nur Jubel, den Unsrigen aber Trauer erregen würdest. Gehe, und mögen dich die Götter geleiten und vor Gefahr und Gefangenschaft schützen!“ — „Ha, Herr Bruder, antwortete Troilus, Ihr braucht nicht Sorge um mich zu haben, denn ich werde genau Alles das befolgen, was Ihr mir befehlet.“ — Und hierauf ritt er mit seinem Gefolge den Andern nach und trug drei goldene Löwen in seinem Schilde. Dies die Exposition des Charakters der beiden Hauptthelden.

Er befolgt jedoch die Lehren des Bruders schlecht, lässt sich zur Unzeit in Kämpfe ein, wird umzingelt, aber wieder befreit, verwundet den Ulysses und wird von diesem wieder verwundet. Andern Tages kämpft er mit Dyomedes, tödtet ihm sein Pferd, wird aber beinahe wieder Gefangener, als die Trojaner ihn retten. Am dritten wohnt er der Rathsversammlung bei seinem Vater, dem König Priant, bei, und geht darauf zu Helena, sie zu trösten, indem er ihr verspricht, die Stadt wohl zu vertheidigen.

Die Griechen tragen auf Waffenstillstand und Auswechselung der Gefangenen an. Die Bitte des Calchas, so wie alles darauf Folgende, wie bei den frühern Schriftstellern. Ingrimm der Troer gegen Calchas; endliche Zustimmung; Trennungsschmerz der Liebenden; Briseida scheidet mit den Griechen; Dyomedes' Liebes-

erklärungen und Antwort der Briseida, dass sie ihn für diesmal zurückweisen müsse, da ihr Herz zur Zeit noch nicht geneigt wäre, seinen Wünschen zu entsprechen. Dyomedes darüber erfreut, geleitet sie zu dem Zelt ihres Vaters, hebt sie vom Rosse und raubt ihren Handschuh, was sie gelassen duldet. — Briseida macht ihrem Vater Vorwürfe. Die Griechen freuen sich ihrer Ankunft, besuchen, feiern sie und verlangen Auskunft über Troilus, Priant und die Stadt; sie giebt ihnen diese sehr höflich. Alle versprechen, sie als die Ihrige werth zu halten, geben ihr beim Weggehen irgend ein Juwel, und es gefällt ihr demnach bei ihnen und sie beginnt Troja und Troilus zu vergessen. Weheruf über den Wankelmuth der Frauen und hier zum ersten Male die Zusammenstellung ihres Verraths mit dem, dessen sie ihren Vater beschuldigt.

In der nächsten Schlacht rennt Dyomed den Troilus vom Pferde und schickt dieses mit grossen Liebesbetheuerungen an Briseida, die, darüber erfreut, sagt: dass sie den nicht hassen könne, der sie aus so vollem Herzen liebe, worüber wieder Dyomed u. s. w. — Kurz darauf wird nun er von Polydamas vom Rosse gerannt, der dieses dem Troilus giebt. Waffenstillstand. Dyomed leidet grosse Pein durch seine Liebe zu Briseida, die ihn klug hinzieht, indem sie hoffen lässt. Noch öfter treffen er und Troilus auf dem Schlachtfelde zusammen, und endlich verwundet dieser jenen und wirft ihm heftig seine Liebe zu Briseida vor. Briseida besucht wider ihres Vaters Willen den Dyomed in seinem Zelte, wissend, dass Troilus ihn verwundet. Nach kurzem Reuekampf sieht sie, dass ihr keine Rückkehr vergönnt ist, und beschliesst, nach der Genesung des Dyomed diesem ohne Weiteres anzugehören. Unterdess verdunkelt Troilus fast den Ruhm Hector's, belästigt unaufhörlich die Myrmidonen, schlägt die Griechen in die Flucht und macht hundert Edle zu Gefangenen und schickt sie nach Troja. Am andern Tage richtet er ein neues Blutbad unter den Myrmidonen an, so dass Achill wüthend ihn angreift, aber von Troilus verwundet wird. Die Nacht unterbricht den Kampf. Am folgenden Tage giebt Achill seinen Kriegern den Befehl, Troilus zu umzingeln. Diese thun es, und Achill schlägt ihm das Haupt ab und bindet den Körper an den Schweif seines Rosses. „Sicherlich," so schliesst der Autor, „wenn Achilles Edelmuth besessen hätte, so würde er diese Schändlichkeit nicht begangen haben!"

Ein Auszug dieses Werks, welcher 1544 zu Lyon erschien, setzt beinah völlig die Liebschaften der Briseida beiseit; sie hat für die Historiker die Bedeutung verloren und für die Dichter der Renais-

sance nichts Gefälliges mehr. Aber im Jahre 1471, in welchem Will. Caxton seine Uebersetzung des *Recueil* schrieb, stand die Ungetreue noch in grosser Gunst. Diese Uebersetzung erschien im Druck, London 1503, und wiederholt unt. d. Titel: *„Recuyles of the Histories of Troy, from the French of the right venerable Person and worshipfull man Raoul le Fevre; and fynyshed in the holy citye of Colen the yere of our Lord God 1471.“* — Bei ihm fängt die Liebesgeschichte so an, wie in den meisten französischen Texten; so findet auch der Kampf zwischen Troylus und Dyomedes vor ihrer Nebenbuhlerschaft statt. Dann kommt Caxton bald auf die Erzählung der Liebschaften: *„Calchas, that by the comandement of Appolyn* (auch Raoul hat die Form Appolin) *had lefte the Troian, had a passing fair daughter and wyse, named Breseyda, — Chaucer in his booke that he made of Troylus, named her Creseyda, — for whiche daughter he prayd to Kynge Agamemon and to the other princes, that they wolde requyre the Kynge Pryant* (wie Raoul) *to sende Breseyda to hym . . . the Kynge Pryant sente Breseyda to her father, etc.*“ — Troilus' grosser Schmerz über die Trennung, *parce qu'elle étoit „his soverain lady of love“;* und Briseida stösst auch „die jämmerlichsten Klagen von der Welt aus, *„parce qu'elle devoit abandonner her soverain lord of love“.* Wer den Bericht ihrer Liebe lesen wolle, der lese das Buch vom Troylus, welches Chaucer geschrieben habe; dort werde er die ganze Geschichte finden, die hier zu lang zu erzählen wäre. — Nach dieser Erklärung begnügt sich Caxton, alle von der frühern Tradition geheiligten Details zusammenzufassen, und schliesst: *„And forgate the noble cyte of Troye and the love of noble Troylus. O! how sone is the purpose of woman chaungid etc.“* und mit dem Hinblick auf die Verrätherin, die den Vater des Verraths anklagt.

Endlich widmet im Jahre 1512 *„Le Maire de Belges“* im 2. Bande seiner *Illustrations des Gaules* noch den letzten Absatz des 19. Kapitels dem Troylus, womit dessen Beachtung bei den Historikern und Chronisten erlischt. Die Franzosen vergessen diesen erlauchten Oheim des Francus, und die Engländer bemächtigen sich seiner ausschliesslich. Der *Chief-Schoolmaster,* R. Henderson, züchtigt streng die unmoralische Briseida; andere Nachahmungen Chaucer's verhinderten im sechszehnten Jahrhundert, dass der Name Troilus in völlige Vergessenheit versank.

Mit George Chapman's Uebersetzung des Homer *(Seaven Bookes of the Iliades of Homer, Prince of Poetts, translated according to the Greeke.* London 1598. 4.; *Twelve Books.* London fol.-

(s. l., doch wahrscheinlich 1610); *24 Books.* London (? wahrscheinlich 1616) verlieren die Troja-Romane ganz ihr Interesse und ihren Werth; die Troilus-Sage erlischt und flackert nur noch einmal, aber auch um desto heller strahlend, in Shakespeare's Drama auf. Er, der grosse Kenner der geistigen Nahrung und Kurzweil seines Volkes, der mit scharfem und hellem Blick auf Alles, was auf jenes Wirkung übte, genau aufmerkte, schon weil es seinen National- und Dichtersinn selbst beschäftigte, war gewiss schon früh, wie mit andern, so auch mit dieser Sage vertraut geworden. Das ersehen wir daraus, dass er in fünf frühern Stücken den Namen Troilus vergleichsweise heranzieht. Dass er aber auch noch so spät den Stoff selbst zu behandeln unternahm, dazu möchte wohl Chapman's Homer die Veranlassung gegeben haben. Ausser einzelnen, aus diesem entlehnten Ausdrücken (z. B. *by Jove multipotent* A. IV, Sc. 5, wie Delius anführt) beweist dies die, freilich oft allzu charakteristisch dargestellte Portrait-Aehnlichkeit der homerischen, namentlich der griechischen, Hauptpersonen der Gesammthandlung (denn Troilus ist ja eine Schöpfung der Sage), welche er aus den steifen Gestalten der Chroniken und Romane nicht hatte herauslesen können. Am meisten aber spricht dafür die in der Fabel ganz neu hinzugekommene Figur des Thersites, die er aus den ganz allgemeinen, grobgezeichneten Zügen bei Chapman zur individuellsten, handgreiflichsten Plastik herausarbeitete. Die auf die Erscheinung des Thersites bezügliche Stelle in Chapman's Homer-Uebersetzung lautet:

„All sate and audience gave;
Thersites only would speak all. A most disorderd store
Of words he foolishly pourd out; of which his mind held more
Than it could manage; any thing, with which he could procure
Laughter, he never could containe. He should have yet been sure
To touch no kings. T'oppose their states, becomes not jester's parts.
But he, the filthiest fellow was, of all that had deserts
In Troyes brave siege, he was squint-eyed and lame of either foot,
So crooke-backt, that he had no breast; sharp-headed, where did shoote
(Here and there sperst) thin mossie haire etc.“

Wenn aber der Homer Chapman's vollständig erst im Todesjahr Shakespeare's erschienen ist, wie oben angegeben, so kann Charles Knight nicht, wie er es thut, mit Recht behaupten, dass Shakespeare die Misshandlung von Hector's Leichnam durch Achilles (A. V, Sc. 9) Chapman's Uebersetzung entlehnt habe; eben so wenig,

dass Shakespeare den Zug (den Knight mit grösserem Recht *„a fine stroke of art“* nennt), wo Achill den Hector prüfend beschaut (A. IV, Sc. 5), indem er sagt:

> *„Tell me, you heavens, in which part of his body*
> *Shall I destroy him? etc.“*

daher entnommen, weil er sich erst im 22. Gesange findet, wie Knight selbst citirt, und er auch im Original dort steht (Il. 22, v. 321). Jene grausame Handlungsweise fand Shakespeare schon in seinen Ritterbüchern.

Hiermit sind wir nun in Shakespeare's Schöpfungsgebiet angelangt und verlassen unsere Führer in Bezug auf Bedeutung und Werth des Ensemble, da sie hier weniger orientirt scheinen, als auf den früheren Gebieten. Denn sonst könnten sie nicht sagen, „man glaube mit Recht zu vermuthen, dass Shakespeare dies Stück gedichtet habe, als sein Genie noch schlummerte und ehe noch seine Seele von irgend einer grossen und edlen Leidenschaft aufgeregt worden sei.“ Es kommen zwar einige „Allerdings“ nach, und die Analyse der Charaktere geschieht in der zum Theil feinen und geistreichen französischen Weise, die sie schon früher kund gaben; aber sie können nicht umhin, „zu erkennen, dass Shakespeare's Cressida und Troilus der Briseida des Benoit de St. Maure und dem Troilus des Boccaz nachstehe“, und von der Bedeutung und Composition der Handlung wissen sie gar nichts zu sagen, wie auch andre Commentatoren sich damit nicht Rath wussten. Was die Analyse der Charaktere anbetrifft, so zeigen sie sich darin ebenfalls wieder vortrefflich, und obgleich sie sagen, dass *„Troilus et Cressida est le moins bon des Drames de Shakespeare“;* dass Cressida, wie alle übrigen Personnagen des Stücks, einen gewissen Pedantismus, eine *„manie d'argumentation, qui donne à chacun d'eux un faux air de scholar“* (!) an sich trüge, so wären die Witzkämpfe doch nicht ohne Feinheit noch Anmuth. Man begegne hier und da einigen jener ergreifenden Züge, welche das Erscheinen *(arrivée)* von Julia, Miranda oder Desdemona anmeldeten (weil die Verfasser Troilus und Cressida als eines der Erstlingswerke ansehen), einigen jener zarten, halb verschleierten, gleichsam davor, dass sie an's Tageslicht treten sollen, erröthenden Gedanken, so rein, schüchtern und jungfräulich wären sie. Weiterhin verfangen sie sich in noch grössere Widersprüche. Sie reden von *„plat, banal ou somnolent“* neben den grössten Lobeserhebungen, so dass man sieht, sie sind durch ihr Vorurtheil eben so sehr gehindert, das Ganze

frei zu überschauen, wie einer unserer bedeutendsten Shakespeare-Commentatoren, der an dessen Erklärung verzweifelt.

Shakespeare standen vier Quellen zu Gebote, nämlich einheimische; denn was man ihm auch Alles für Kenntnisse hat vindiciren wollen, so mocht' es wohl damit nicht gar so reichlich beschaffen gewesen sein. Aber er hatte ein, sich in Alles versenkendes, Alles durchdringendes Auge; ein Herz, um alle Zustände durchzuempfinden; ein Gehirn von so weitem Horizont, als zu erreichen die Grenzen menschlichen Denkens nur irgend gestatten; die Gabe, sich Alles jederzeit vergegenwärtigen und sich darein versetzen zu können, und endlich den Sinn, Alles zu seinen praktischen und geistigen Zwecken auf weiseste Art zu nutzen. Das Alles ist nicht zu leugnen, denn es ist aus seinen Werken ersichtlich. Und was vermag einer, der das besitzt, nicht damit! Viel mag ihm, bei seinem vielseitigen Verkehr und leichtfassenden und aneignenden Geiste, angeflogen sein; aber eigentliche Kenntnisse systematisch zu sammeln, mag er wohl wenig Zeit gehabt haben. Brauchte er aber etwas, so sah er sich darnach um. Wozu hatte Shakespeare nöthig, Altfranzösisch oder Italienisch zu können, oder Lateinisch, um Troilus und Cressida zu dichten? Er fand die Geschichte in den alten, vom Volke geliebten Büchern seines Landes: Lydgate ersetzte ihm das Lateinische des Guido della Colonna, Chaucer das Italienische des Boccaccio, und Caxton das Französische des Raoul le Fèvre. Aber warum hatte er, da er jene Romane wahrscheinlich schon früher, ja vielleicht schon früh kannte, Troilus und Cressida nicht schon eher geschrieben? Wer will hierüber Vermuthungen anstellen? Vielleicht war früher seine Stimmung zu rein, seine Lebensanschauung zu heiter, so dass selbst seine Tragödien in die Perspective grosser, Alles ausgleichender und aussöhnender Gesetze ausgehen. Darum tragen seine Lustspiele den nur ihm eigenthümlich luftigen und duftigen, heitern und reinen Charakter, worin sich zuletzt aller Wirrwarr in leichte, entzückende Harmonie auflöst. Ist Beides in Troilus und Cressida der Fall? Gewiss nicht. In keinem seiner Stücke herrschen so bittere Widersprüche; keines schliesst in so schneidender Disharmonie. Der Witz darin, gedrängter als in irgend einem andern seiner Werke, ist von so juvenalischer Bitterkeit und Schwere, dass unser Auflachen dabei etwas Krampfhaftes an sich hat; denn es liegt eine Art von Galgenhumor darin, mit dem der Dichter, wie Abraham a Sta. Clara mit seinem Hui und Pfui, dem Ekel seines Herzens über das „ganze Treiben dieser Welt“ Luft macht. Wir wissen, dass die Entstehung des Dramas in die spä-

tere Periode des Dichters fällt, worin er auch den Othello und den Timon von Athen schuf. Mag man nun deuten, so viel man will, so wird man doch nur gezwungen eine Versöhnung in diese herben Dramen hineinbringen. Die Schuldzurechnung der Desdemona ist zu gering und der Drang Jago's, blutiges Unheil zu stiften, zu wenig berechtigt, als dass wir nicht glauben sollten, der Virtuose im Dichter habe einmal vorzugsweise die Kraft seines Darstellungsvermögens an einem solchen Tigercharakter in Menschengestalt kundgeben wollen. Der Gegenstand ist hier einmal rein um seiner selbst willen da, vollendet in sich, alle einzelnen Theile zur Einheit zusammenstimmend. Das ist immerhin ein Kunstwerk, wenn auch ein Nachtstück. Und so ist Troilus und Cressida eine satirische Komödie, in welcher der Dichter zusammenhangsvoll einmal die Welt unter dieser grellkomischen, wie im Hamlet unter der melancholischen Beleuchtung, zeigt. Man könnte es als die Komödie des absoluten Widerspruchs bezeichnen; als Widerspruch der grossen Unternehmung mit ihrer Veranlassung; als Widerspruch des Verhaltens mit dem Zwecke; als Widerspruch der An- und Absichten der Hauptcharaktere mit ihrer Handlungsweise; als Widerspruch des Ganzen mit einer höheren Weltansicht. Kurz der Dichter stellt Alles mit humoristischer Willkür auf den Kopf; nur die schlechtesten Charaktere stimmen in sich überein, und der gemeinste sieht Alles klar durch und hat darum allein das Recht, seine gemeine Spottlauge über den ganzen Unfug auszugiessen. Es ist eben eine freie Komödie ohne alle besondere Zwecke, als den, den Ingrimm über so manche Erscheinungen des Weltlaufs durch eine Art von „Göttergelächter“ über die Tollheit der Menschen los zu werden.

Zur Vergleichung mit den übrigen gegebenen Auszügen aus den Bearbeitungen der Troilus-Fabel mag hier noch zu rascherer Uebersicht der Gang der Handlung des Shakespeare'schen Stückes, als des Gipfelpunktes der Entwicklung der Sage, folgen. Die Vergleichungspunkte, das, was er und woher er es entlehnt hat, springen sofort in die Augen, so wie das, was seine Meisterhand daraus zu machen, oder wie sie es zu ergänzen verstanden hat.

Erster Akt. Troilus wünscht entwaffnet zu sein, da ihm im Innern so wilder Kampf tobe, dass er sich zu schwach zum Fechten fühle. Pandarus ermahnt ihn zur Geduld, wovon Troilus nichts hören will. Er malt sich die Schönheit der Cressida; Pandarus thut, als wolle er sich nicht mehr vermittelnd einmischen. Troilus wird in seiner Liebesverzweiflung von Aeneas betroffen, der ihm meldet, dass Paris vom Menelaus verwundet worden. Troilus folgt

ihm in's Feld. — Der Diener Cressida's berichtet dieser, Hector, ergrimmt, dass Ajax ihn gestern im Streit niedergeworfen, habe sich schon früh waffnen lassen. (Ajax wird charakterisirt.) Pandarus kommt dazu. Der Zug der trojanischen Helden geht vorüber. Witziges Wortgefecht, weil Pandarus immerfort lobpreisend von Troilus spricht, und Cressida, dies ignorirend, ausweicht. Als endlich Troilus erscheint, fragt sie, wer dieser Duckmäuser sei, und weist alles vergleichende Lobpreisen durch Spott ab. Gegen Ende der Scene charakterisirt sie selbst, wie sie stets auf ihrer Hut sei; und als Pandarus geht, ruft sie ihm nach: „Bei diesem Liebespfand, du bist ein Kuppler!" Allein gelassen, bekennt sie, dass ihr Troilus gefalle; aber sie werde sich wohl hüten, ihn dies merken zu lassen: ihr Motto sei: „Gewähr', und er befiehlt; versag', er fleht." — Im Lager der Griechen ermahnt Agamemnon in pomphafter Rede die Fürsten, sich durch die Zögerung des Erfolgs nicht niederschlagen zu lassen. Nestor erläutert dies durch gesuchte Vergleiche. Ulysses bittet, beiden schmeichelnd, ums Wort und entwickelt dann in langer, rhetorisch geschmückter Rede, dass der Mangel an Unterordnung das Uebel im Griechenheere, das den Fall Troja's verzögere, verschuldet, und giebt, befragt, als Ursach den Uebermuth des Achill an, der jene Beiden von Patroclus, ihre Schwächen travestirend, sich vorstellen lasse und ihre Politik als Feigheit verlästere. — Da tritt Aeneas auf, ritterlich ankündigend, Hector, der langen Waffenruh müde, wolle mit dem, der die Ehre mehr liebe, als Gefahren scheue und seine Dame mehr als in blossen Worten, kämpfen. Dies wird angenommen, selbst von Nestor, wenn sich kein Anderer dazu fände. Ulysses sagt dazu nichts weiter, als: Amen. Agamemnon befiehlt, dies dem Achill zu melden; Aeneas zum Mahle in's Zelt eingeladen. — Ulysses setzt dem Nestor klar auseinander, dass man, um Achilles' Stolz zu dämpfen, diesen nicht zum Kampfe zulassen, sondern den Ajax durch's Loos dazu wählen solle.

Zweiter Akt. Ajax und Thersites zanken miteinander, dieser mit den gröbsten Witzbrocken auf Ajax' Verstand; jener erwidert mit Schlägen. Achill kommt dazu und wehrt, und berichtet Ajax, was dieser von Thersites hatte wissen wollen, die Herausforderung Hector's. Beider gegenseitige Beschuldigung des Hochmuths in den Abschiedsworten. — Priamus eröffnet, die Griechen forderten die Helena zurück; dann sei der Krieg abgethan. Hector stimmt der Forderung bei; aber Troilus widersetzt sich dem und weist den friedlichgesinnten Priester Helenus spöttisch ab. Hector meint: Helena sei nicht werth, was sie koste, sie hier zu halten; man solle

nicht den Dienst grösser als den Gott schätzen. Der verliebte Troilus aber pocht sophistisch auf die Ehre, das zu vertheidigen, was man einmal des Erlangens werth gehalten habe. Cassandra's Wehgeschrei über Ilium's Fall und dessen Ursache unterbricht ihn. Hector fragt den Troilus, ob dies nicht seine Ueberlegung wecke, noch die Furcht vor schlechtem Ausgang schlechter Sache seine Gluth mässige? Troilus tadelt Cassandra; doch fängt er an, den Vorstellungen nachzugeben, als Paris, sich natürlich widersetzend, dagegen spricht und Helenens Preis, in den selbst alle Trojaner einstimmten, erhebt. Hector meint zwar, sie seien zu leidenschaftlich gestimmt, um Recht und Unrecht scheiden zu können, und hier werde ein Naturrecht verletzt, einem Manne sein Weib vorzuenthalten; gleichwohl stimme er bei, Helena nicht zu lassen:

„Denn wicht'gen Einfluss hat des Streits Entscheidung
Auf Aller so wie jedes Einzeln Ruhm."

Troilus, höchst erfreut über diesen Ausspruch, ergeht sich noch weiter in dem Preise des Werthes von Ruhm und Ehre, und Hector lobt den tapferen Bruder, wobei er die Entzweiung der Griechenfürsten und Achill's Unthätigkeit erwähnt und dass er, sie alle aufzureizen, Fehdewort gesandt habe. — Griechisches Lager. Thersites grollt seiner Feigheit Ajax gegenüber; schilt dann auch Achill, dessentwegen die Mauern Trojas stehn könnten, bis sie von selbst einfielen; ruft den grossen Donnerer an, Beiden noch das Körnchen Verstand zu nehmen, und wünscht dem ganzen Lager die Pestilenz, weil es um einen Unterrock kämpfe. Patroclus, der ihn ruft, erhält auch seine Lauge. Achill kommt dazu, und befiehlt, da er Agamemnon, Ulysses, Nestor, Ajax und Diomed von weitem kommen sieht, Niemanden vorzulassen, und geht mit Thersites in's Zelt. Dieser lässt sich im Abgehen noch schmähend über den Gegenstand der ganzen „Gaukelei: ein Hahnrei und eine Metze" aus, der nur dazu diene, Parteisucht und Ehrgeiz aufzustacheln. — Agamemnon, erstaunt, dass Achill seinen Besuch nicht höher schätze, lässt ihm durch Patroclus seine Anwesenheit verkündigen. Ajax legt Achill's Benehmen für Stolz aus. Patroclus bringt die Antwort, Achill bedaure, er halte dafür, ihr Erscheinen sei nur der Gesundheit wegen. Agamemnon entrüstet, lässt ihm sagen: wenn er sich so hochmüthig überschätze, dann zöge man einen rührigen Zwerg einem trägen Riesen vor, und schickt Ulysses ab, ihn selbst zu holen. Ajax rühmt von sich, dass er nicht wisse, was Stolz sei, und wird deshalb schmeichelnd gepriesen. Ulysses meldet, Achill wolle morgen

nicht im Feld erscheinen, und schildert seinen Hochmuth. Nun soll Ajax ihn holen gehen. Ulysses räth davon ab, weil dies nur seinen Eigendünkel vermehre, und schmeichelt dagegen dem Ajax. Nun prahlt dieser, wie er jenes Hochmuth züchtigen wolle. Ulysses und Nestor spotten heimlich darüber, reizen ihn jedoch durch Lob so, dass er sich noch mehr bläht. Uebereinkommend, dass Ajax statt Achill kämpfe, gehen Alle ab.

Dritter Akt. Witzgeschwätz des Pandarus mit einem Diener des Paris, der zuletzt mit Helena und Gefolge dazu kommt. Helena neckt den Pandarus wegen seiner „süssen“ Höflichkeit. Dieser ist gekommen, den Paris zu bitten, dass er den Troilus entschuldige, wenn Priamus bei der Abendtafel nach ihm fragen sollte. Das Witzgespräch zwischen Helena und Pandarus geht weiter und dieser singt auf ihr Ersuchen ein Liebeslied. Als er sich entfernt hat, bittet Paris die Helena, den Hector zu entwaffnen, was sie verspricht. — Pandarus' Garten: Troilus drückt sein Erwartungsentzücken aus. (Hochpoetische Stelle.) Pandarus geht und bringt endlich Cressida mit, redet ihr zu, sich nicht zu zieren und zu schämen. Noch wehrt sich Cressida, witzig und lauernd; endlich aber bekennt sie sich besiegt, doch stets nüchtern auf der Hut. (Alles Anklänge an Romeo und Julia, doch bei Cressida in's Coquette gewendet.) Komisch das Schlusstrio, wie Troilus pathetisch sagt, man solle einst schwören: So treu wie Troilus; Cressida zweideutig, sei sie untreu: So falsch wie Cressida, und Pandarus, wenn sie sich untreu würden, solle man alle Zwischenträger Pandarus nennen. Alle Drei sagen: Amen! — Griechisches Lager. Calchas bittet zur Belohnung seiner Verdienste (des Verrathes an seinem Vaterlande) für den gestern zum Gefangenen gemachten Antenor seine Tochter Cressida einzutauschen. Agamemnon befiehlt, dass Diomed ihn begleite. Diomed und Calchas gehen ab. — Achill und Patroclus treten aus ihrem Zelt. Ulysses räth Agamemnon, fremd vorüberzugehen, und so die Fürsten der Reihe nach. Sie thun dies, und Achill, der sie anredet, ist höchst befremdet darüber. Er fällt in Sentenzen aus: der Mensch habe nur Ehre, nicht weil er Mensch sei, sondern bloss jener Ehre halber, die baare Zuthat sei. Er ruft Ulysses an, der lesend herankommt, was er da lese? Ulysses erwidert, da stehe: wie trefflich auch ein Mann ausgestattet sei, so fühle er doch, was er habe, nur im Widerstrahl. (Anklang an Hamlet.) Achill belegt das selbst sententiös. Nun schärft Ulysses seinen Aerger durch Anführung des Ajax und wie geehrt er jetzt geworden, der sonst so

unbeachtet gewesen. „Himmel, was mancher thut, indessen Andre alles Thun verschmähen!“ und nun hält er die schöne Apostrophe über die Vergesslichkeit der Zeit: „Die Gegenwart rühme nur Gegenwärtiges.“ Achill sagt, er hätte Grund dazu gehabt, sich dem Kampfe zu entziehen; Ulysses aber meint, die Gründe dagegen seien mächtiger gewesen; es sei bekannt, dass er in Polyxena, Tochter des Priamos, verliebt sei. Als Achill sich darüber verwundert, entwickelt Ulysses ihm die Macht und Wirksamkeit macchiavellistischer Staatskunst und geht ab. Patroclus ermahnt Achill, den Weichling Amor vom Nacken zu schütteln. Dieser will zum Ajax den Thersites schicken, dass er nach dem Kampfe die Troerfürsten zu ihm bringe, weil er den grossen Hector im Hauskleide bei sich zu sehen und mit ihm zu reden wünsche. Da kommt Thersites und berichtet von dem Auf- und Abstolziren des Ajax. Possenhafte Scene, wie Thersites den hochmuthsverblendeten Ajax mimisch darstellt.

Vierter Akt. Strasse. Aeneas trifft auf Paris, Antenor, Deiphobus und Diomedes, alle mit Dienern und Fackeln. Paris stellt Aeneas und Diomed einander vor; echt ritterlich wünschen sie sich im Guten wie im Bösen kennen zu lernen. Aeneas geht, Cressida abzuholen. Paris fragt den Diomedes, wer der schönen Helena würdiger sei, er oder Menelaus. Diomedes antwortet wenig schmeichelhaft. — Garten. Troilus und Cressida. Abschiedsscene. (Anklänge an Romeo und Julia, süss, doch parodistisch wie Früheres dergleichen.) Pandarus kommt dazu und neckt. Nun erscheint Aeneas und kündigt Troilus die Nothwendigkeit der Trennung an. Cressida will nicht fort, den Troilus nicht verlassen. Paris kommt und mahnt an die Trennung. Neue, schwere Abschiedsscene. Troilus verspricht, sie bald wieder zu sehen und ermahnt sie zur Treue, was sie übel nimmt. Er giebt eine Aermelkrause, sie ihm einen Handschuh zum Tragen. Wieder Liebesstreit und Mahnung zur Treue, worin Besorgniss vorblickt. Paris, Aeneas und Diomedes kommen, Troilus übergiebt diesem Cressida. Diomedes empfängt sie mit schmeichelnder Courtoisie und nennt sie seine Herrin, was Troilus übel vermerkt und er heisst ihn, sie würdig halten, worauf wiederum Diomedes trotzig antwortet. Troilus begleitet sie. — Die Griechenhelden im Lager. Ajax befiehlt zur Forderung zu blasen. Keine Antwort. Diomedes kommt inzwischen mit Cressida, von den Griechen mit Küssen begrüsst, ausser von Ulysses, der charakteristische Bemerkungen über sie macht und sie als Buhlerin bezeichnet. Troja's Trompete. Aeneas fragt an, was dem Sieger zu Theil werde etc.? Man fragt dagegen, was Hector's Wunsch sei. Ant-

wort: er füge sich der Entscheidung. Aeneas' Charakteristik Hector's; desgleichen die des Troilus durch Ulysses. Hector und Ajax kämpfen; Diomedes heisst sie einhalten, was Hector eingeht, da Ajax seines Vaters Schwestersohn sei. Er lobt ihn; sie umarmen sich, und Ajax ladet den Hector zu den Griechenzelten ein. Alle begrüssen ihn, und Ulysses ladet ihn in sein Zelt, wogegen Achill Einspruch thut. Dieser und Hector durchmustern und bedrohen einander. Achill sagt: „Du verlangst nach mir? Dir nah' ich morgen, furchtbar, wie der Tod. Heut Abend sei'n wir Freunde." Troilus fragt Ulysses, wo Cressida weile, und bittet, ihn zu ihr zu führen; jener fragt nach ihrem Rufe in Troja und sagt, dass Diomedes entflammt für sie sei.

Fünfter Akt. Achill und Patroclus im Zelte. Thersites macht seiner Galle gegen Patroclus Luft. Achill theilt dem Patroclus mit, dass der erhaltne Brief seinen grossen Zweck für morgen ganz vereitle, indem Hecuba und Polyxena ihn beschwören, seinen Eid zu halten. Er bleibe also diesem treu, weil er sein früheres Gelübde sei. Sie gehen ab. Thersites macht sich in seiner Art über alle Griechenhelden lustig. Diese geleiten Hector zu Achill's Zelt mit Fackeln. Achill begrüsst sie, ladet sie ein, zu bleiben, auch Diomedes, der sich mit einem Geschäft entschuldigt; Ulysses sagt Troilus, jener gehe zu Calchas' Zelte; er wolle Troilus dahin begleiten. Alle ab, nur Hector bleibt. Thersites' Bemerkungen über Diomedes. — Calchas' Zelt. Zusammenkunft des Diomedes und der Cressida, die ihn durch Coquetterie zu kirren sucht; Ulysses und Troilus im Hintergrunde schauen zu, wo jener diesen immerfort zu beschwichtigen suchen muss. Thersites macht seine Glossen darüber. Endlich heisst Cressida den kurz angebundenen Diomedes zu ihr kommen, nachdem sie ihm den Aermel, das Liebespfand des Troilus, gegeben, zurückgefordert und wieder gegeben; Troilus ist enttäuscht, und doch immer so sehr Idealist, dass er sich leugnet, was er hier sah: dies sei Diomedes' Cressida; ein Himmelsband schliesse ihn an seine Cressida; diese sei es nicht, wenn Maass und Ordnung in der Einheit walten. Endlich beschliesst er, sich die Krause von Diomedes im Kampf zu holen, und schilt nun Cressida falsch, falsch, falsch! Ulysses sucht sein Toben zu mildern; Aeneas sucht ihn: Hector lege schon die Waffen an; Troilus folgt jenem. — Thersites ergiesst nun abermals seine Galle über Diomedes. — Palast in Troja. Andromache und Cassandra beschwören Hector vergebens, heut nicht zu kämpfen; er selbst räth dem „jungen" Troilus davon ab; dieser wirft seinem Bruder den Fehler der Grossmuth vor, da

er so vieler Griechen Leben verschone: das sei kein Krieg. Hector ist fest entschlossen, zu kämpfen, wie sehr auch Cassandra und Priamus ihn bestürmen. Cassandra's Abschied von ihm und Weheruf; Priamus befiehlt ihn den Göttern; sie gehen ab. Troilus will ihnen folgen, als Pandarus ihm einen Brief von Cressida bringt. Troilus liest ihn; findet aber „nur Worte und Worte, und aus dem Herzen nichts; es geht die Wirklichkeit ganz anderen Weg. Geh' Wind zum Wind!" — Schlachtfeld vor Troja. Thersites stellt Betrachtungen über Diomedes' und Troilus' Kampf wegen der Aermelkrause, sowie über die Staatsweisheit des Nestor und Ulysses an, die den Ajax gegen den Achilles hetzen; und nun sei Köter Ajax stolzer, als Köter Achilles, und wolle heut' nicht in's Feld. — Troilus verfolgt den flüchtigen Diomedes und schmäht ihn darob; worauf Diomedes antwortet: Rückzug sei keine Flucht, sondern Vorsicht, wegen der überlegenen Zahl. Sie gehen fechtend ab. Hector trifft auf den Thersites, den er verschont, weil er sich selbst als Schuft und armseligen Lumpen angiebt. — Diomedes befiehlt seinem Diener, das dem Troilus abgenommene Pferd an Cressida zu überbringen. Agamemnon klagt, dass die Trojaner siegen, zählt viele der besten als erschlagen auf; so Patroclus; „der grimme Bogenschütz" schrecke die Reihen (s. Lydgate); Diomedes solle Verstärkung holen. Nestor heisst Patroclus' Leiche zum Achill bringen; der träge Ajax waffne sich aus Scham, denn Hector wüthe furchtbar. Ulysses ruft ihnen Muth zu: Achill rüste sich aus Rache über Patroclus' Fall; desgleichen Ajax, der einen Freund verloren, brülle nach Troilus, der „unglaublich, übermenschlich heut gemordet", ohne Furcht und Klugheit für sich. Ajax schreit nach ihm; Diomedes zeigt ihn ihm; so Achill nach Hector. Auch Diomedes giert nach Troilus, den ihm Ajax streitig macht. Troilus kommt und schilt Diomedes Verräther und geht mit jenen beiden kämpfend ab. Hector kommt und lobt seinen „jüngsten" Bruder (er wird im Stück als 23 Jahr alt bezeichnet); so trifft ihn Achill, den er ermahnt, sich zu verschnaufen; dieser weist die Höflichkeit zurück und geht mit dem Verheissen ab, ihn bald wieder zu finden. Hector fühlt sich erschöpft. Troilus kommt und berichtet, dass Ajax den Aeneas gefangen genommen; dies sei nicht zu dulden, sollt' er selbst auch fallen. Ein Grieche in schöner Rüstung flieht vor Hector. — Achill tritt auf und befiehlt seinen Myrmidonen, keinen Streich zu thun, sondern Hector mit ihren Lanzen zu umpfählen, „und ohn' Erbarmen braucht mir eure Waffen *(in fellest manner execute your arms* [*aims,* D. Red.])". Thersites sieht Paris und Menelaus kämpfen;

Margarelon rennt ihn an; Thersites rettet sich dadurch, dass er sie beide als Bastarde bezeichnet. — Hector, der den Griechen ereilt und getödtet hat, lässt jetzt sein Schwert ruhen. Da kommt Achill mit den Seinen und heisst sie, den Waffenlosen tödten. Hector fällt. Achill befiehlt jenen, zu rufen: „Achill erschlug den mächtigen Hector!" Bei beiden Heeren wird zum Rückzug geblasen. Da befiehlt Achill, den Leichnam an seines Rosses Schweif zu binden. „Schlaf nun vergnügt, mein Schwert; die Nacht deckt mit Drachenflügeln die Erde."[1]) Agamemnon hört einen Freudenruf; Diomedes erklärt ihn: weil Hector durch Achill fiel! Ajax meint, Hector sei nicht minder werth als dieser gewesen. Agamemnon lässt den Achill in sein Zelt entbieten. — Aeneas glaubt noch, das Schlachtfeld gehöre den Trojanern; da kommt Troilus mit dem Wort: Hector todt! und von Achill geschleift am Schweife seines Rosses. Aber er schwört Rache. Den Pandarus, der sich naht, fährt er mit Schmähworten an. Dieser klagt über seine Körperleiden und den Undank der Welt. Komischer Epilog. —

An dem Thersites ersehen wir also mit Bestimmtheit, dass Shakespeare den Homer Chapman's kannte; denn er ist ein neuer, zu den bisherigen Hauptpersonen in der Troilus - Fabel hinzukommender Charakter. Er hat ihn *con amore* als ungenirten Grobianus behandelt; es geht keine Hauptperson, keine Haupthandlung an ihm vorüber, die er nicht einer unerbittlichen Kritik seiner Art unterzöge. In groben Umrissen fand ihn Shakespeare in Chapman; aber er war ihm willkommen, vielleicht als Repräsentant seiner jetzigen Stimmung, und er individualisirte ihn zugleich in den Rüpel seiner Zeit, seiner Zeichnungsweise eines solchen. Er fand ferner die homerischen Helden; aber diese passten zu seinem Thersites nicht mehr, welcher Recht haben musste, wie es der homerische nicht hatte. Da fielen ihm seine mittelalterlichen Trojageschichten ein oder in die Hände, und so steckte er die homerischen Charaktere in Ritterrüstungen, und liess sie sich, ihren ursprünglichen Charakter streng beibehaltend, demgemäss gebahren. Das war keine Verhöhnung Homer's, dessen Schönheitsadel er ebensowohl durchschaute, als den der ritterlichen Tugenden in den Gestalten der

[1]) Einige der Quellen Shakespeare's zu diesem Zuge unedler Rache des Achill an Hector lassen ihn an Troilus geschehen.

Chevalerie. Aber es kitzelte seinen jetzt grade so gelaunten Geist, diese Extreme in ihren falschen Begriffen und Bestrebungen zu verbinden, und sie in der niederländischen Weise seiner Zeit darzustellen; denn nur dieses letztere so zu sagen Seelencostum passte zu der Betrachtungsweise seines Thersites, der sonst seine komische Wirkung verloren hätte. — In den Augen der neueren Weltanschauung war ein Nationalunternehmen um eines entführten Weibes willen, das zehn Jahre lang erfolglos fortdauert, wohl komisch genug; aber das war ihm zu monoton. Es musste eine Liebesintrigue dazu kommen, um das Ganze zu würzen. Und hiezu boten ihm die Troja-Geschichten und schliesslich Chaucer in Troilus und Cressida den erwünschten Stoff. Pandarus kam ihm wie gerufen, als Seitenstück in Bezug auf die Gesinnungs-, als Gegenstück in Bezug auf die Erscheinungsweise des Thersites. Das Alles giebt dem Inhalt des Stückes eine so gedrängte, ja oft derbe Realität, dass man mehrfach über eine gewisse materielle Schwere darin geklagt hat. Das sollte ihm doch aber nicht zum Vorwurf dienen, dass es jenes gleichsam ätherischen, geistigen Hauches ermangelte, der sonst die Lustspiele Shakespeare's durchathmet. Er hat einmal eine nachdrückliche Weltsatire geben wollen. Der Satiriker ist ja doch Poet, weil er ein Ideales durch seine Satire voraussetzt. Aber es ist noch die Frage, ob nicht doch auch ein positiv dichterischer Hauch darüber schwebe.

Es ist von Commentatoren des Stücks — und es sind deren nicht wenige — so viel geistreich Eindringendes, Treffendes über einzelne Scenen der Handlung, wie über die einzelnen Charaktere gesagt worden, dass fast nur Bekanntes darüber zu wiederholen wäre. Es bleibe dies also beiseit. Aber von einem gewissen Punkt an sind beinah alle, von Sam. Johnson, der davon sagt: *This play is more correctly written than most of Shakespeare's compositions, but it is not one of those in which either the extent of his views or elevation of his fancy is fully displayed* — bis auf die neuesten nicht nur untereinander, sondern auch mit sich nicht einig; weswegen es auch unsere französischen Verfasser als unreifes Jugendwerk des Dichters bezeichnen. Solger hat sich in seiner grossen Kritik über W. Schlegel's dramaturgische Vorlesungen gar nicht damit befasst. Alle stossen sich an die Nichtübereinstimmung des fünften Aktes mit dem Charakter und Ton der vorhergehenden, in denen das Hochkomische herrscht, während in dem letzten das Tragische vorwaltet, ja sogar in der Ermordungsscene des Hector das Entsetzliche, Grässliche, Verruchte, genug das nach Aristoteles zu vermei-

dende μιαρόν. Haben doch selbst bei anderen Stücken Shakespeare's mehr scharfsinnige Kritiker und auf epigrammatischen Schluss haltende Bühnenkundige sich verlauten lassen, dass er mit den Schlussakten Unglück gehabt habe, und demzufolge die letzten Akte von Romeo und Julia z. B., und vornämlich den des Kaufmanns von Venedig als vollkommen überflüssig, als ganz ausserhalb alles Bühnengerechten erklärt. Sie haben dabei übersehen oder übersehen wollen, dass Goethe Shakespeare's „grosses Talent das eines Epitomators nennt, und dabei leugnet, dass die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen.“ Was will das Anderes sagen, als, da Goethe ihm doch die Kenntniss des auf der Bühne Wirksamen zugesteht, dass Shakespeare in seinen Stücken über das bloss Wirksame hinausgegangen sei. Es wurde schon oben gesagt, dass er einen weiten Horizont habe; d. h. auch in seinen Stücken, wo er oft weit über die Grenzen des Faktischen der dramatischen Fabel hinausgreift in das Unendliche, und auf den Zusammenhang der sichtbaren Thatsachen mit der moralischen Weltordnung, wie der physischen hinweist, so dass das Ganze als nur Ein Kosmos erscheint. Die ganze, sichtliche Abwickelung aller tragischen Motive, Conflicte und Vorfälle in Romeo und Julia dient nur dazu, um das Substanzielle, Welterhaltende wiederherzustellen, nämlich die Eintracht zwischen den Häusern der Montecchi und Capuletti. Noch klarer und schöner tritt diese seine Geistesrichtung in dem ganzen fünften Akt des Kaufmanns von Venedig zu Tage, der allerdings, wenn man bloss auf Bühnenwirkung sieht, so ziemlich ganz wegfallen könnte[1]).

Wir erinnern uns hierbei einer mit Unrecht längst vergessenen kleinen Abhandlung über Shakespeare von B. R. Abeken in dem Taschenbuch Urania für 1821, worin folgende Stelle Goethe's Worte treffend erläutert. „Keiner hat die Natur so treu ergriffen, als Shakespeare. Das fühlten schon diejenigen, die, ihn nur oberflächlich betrachtend, von seinen erhabenen und täuschenden Schilderungen der Natur reden, von der Wahrheit seiner Charaktere. Aber es ist in einem höheren Sinne wahr. Ist die Natur, dieses Wort in seinem weiteren Sinne genommen, wo es den Inbegriff alles Seienden bezeichnet, treu dargestellt, so muss der Künstler die

---

[1]) Beiläufig erwähnt, enthält gleich der Beginn dieses Akts eine der fünf Stellen in den übrigen Dramen Shakespeare's ausser Troilus und Cressida, worin des Namens des Erstern, als treuen, schwärmerisch Liebenden, gedacht wird.

ewigen Gesetze, die hinter allen Erscheinungen liegen, erfasst und erkannt haben. — Das ist aber, unserer Vernunft zufolge, das oberste Gesetz für die Welt, dass, da ihr Schöpfer die höchste Vollkommenheit ist, auch in ihr das Gute herrsche, dass sie das Abbild desselben sei. Aus dieser Vollkommenheit gehen hervor: Liebe, Wahrheit, Dauer ohne Wandel, Gerechtigkeit, — die grossen Gesetze, wodurch die Welt regiert wird, deren Spuren wir schon in der vernunftlosen Welt entdecken und die am herrlichsten in der Seele des Menschen sich offenbaren; die Gesetze, von denen ein alter Dichter sagt: „Sie sind nicht von heut noch gestern; sie sind ohne Ende, und niemand weiss, von wannen sie kamen.“ Sie sind Shakespeare's Gottheit, die über seinen Werken waltet und Alles in ihnen lenkt und regiert.“

Aus dieser Weltanschauung heraus sagt Goethe ein andermal: „Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt, wie jener; Beiden ist nichts verborgen.“ Und dies bezieht Goethe nicht bloss auf das, was innerhalb der Handlung vorgeht, wo bei Shakespeare „die Personen ihre Geheimnisse verschwätzen, um uns vor, oder doch gewiss nach der That zu Vertrauten zu machen,“ sondern „selbst das Unbelebte drängt sich hinzu, alles Untergeordnete spricht, die Elemente, Himmel-, Erd- und Meerphänomene, Donner und Blitz; wilde Thiere erheben ihre Stimme, oft scheinbar als Geheimniss, aber ein wie das andere Mal mithandelnd.“

Dieses Hereinragenlassen einer überirdischen Geisterwelt in die Sinnenwelt und selbst durch diese hindurch zeugt von dem ausgedehnten Begriffe, den Shakespeare mit dem Worte Weltordnung verband. Darum ist sein Hintergrund, selbst im Lustspiel, immer ein ernster. Darum hat er auch eigentlich kein nach den Gattungstheorien rein gehaltenes Stück geschaffen, sondern sie sind alle gemischter Art, nicht nur im Einzelnen, sondern auch in den Endabsichten. Satire und Elegie sind durch ihre Motive Nachbarn und können daher auch leicht, je nach der Stimmung oder der Sympathie des Dichters für seinen Gegenstand, ineinander überfliessen, oder in einem Ganzen als zwar gesonderte, aber doch aufeinander bezogene Theile erscheinen. Dies dünkt uns in Troilus und Cressida der Fall zu sein: Der Gesammtgegenstand ist für den Dichter in zwei grosse Interessen geschieden, wovon das eine seine Sympathie, das andere seine Antipathie in Anspruch nimmt. So kam denn auf den einen Theil vorzugsweise die satirische Betrachtung und Darstellung, auf den andern die elegische; den Griechen fällt die erstere, den Trojanern die andere zu, und zwar nicht, so däucht es

uns, wie Manche wollen aus Nationalsympathie durch vermeintliche Abstammung, sondern aus rein ästhetischen Motiven.

Troilus und Cressida könnte man nach jenem Ausgange ein Schicksalsstück im antiken Sinne benennen. Laomedon, Vater des Priamos und der Hesione, hatte durch Eidbruch gegen die Götter und gegen Hercules gesündigt, dem er für einen grossen Dienst die Hesione versprochen, dies aber nicht gehalten. Hercules eroberte mit seinem Freunde Telamon Ilium und gab diesem die Hesione, die derselbe als Sclavin mit nach Griechenland nahm. Priamos liess sie durch Antenor zurückfordern, der später gegen Cressida ausgewechselt wird. Die Griechen verweigern die Rückgabe. Dafür raubt nun Paris die Helena, und es entspinnt sich daraus der zehnjährige trojanische Krieg. Kann nun wohl für ein solches zehn Jahre dauerndes Nationalunternehmen um eines geraubten Weibes willen, das für ein anderes, welches sie nicht herausgeben wollten, entführt worden, ein Dichter von jener Weltanschauung, wie wir Shakespeare oben zuschrieben, irgend Sympathie hegen? Im Gegentheil wird es unter seine satirische Betrachtung fallen. Warum dauerte die Belagerung so lange? Weil die griechische Leidenschaftlichkeit, Intriguenspinnerei und macchiavellistische Politik die einzelnen Hauptpersonen nie zur consequenten Verfolgung ihres Zweckes kommen liess. (Wir lassen den Liebesroman zwischen Troilus und Cressida, als ausser unserem Zweck liegend, hier beiseit.) Daher hat der gemeine Schuft Thersites, dessen gesunder Menschenverstand dieses jämmerliche Treiben durchschaut, so sehr Recht und Tieck nicht Unrecht, wenn er diesen plebejischen Witzling mit dem Chorführer der Alten vergleicht. Wie ganz anders ist das in dem vom Verhängniss dem Untergange geweihten Troja. Ein fast patriarchalisches Familienleben oder wenigstens Interesse hält die Einzelnen zusammen. Alle zeigen sich ehrenwerth; Hector ist eine, durch seine Grundsätze, die er bei der Abforderung der Helena ausspricht, für deren Rückgabe Friede der Preis sein solle, wahrhaft ideale, ritterliche Gestalt, und selbst Troilus, der Jüngling, erscheint uns durch seinen Muth und seine Liebe wenigstens in phantastischer Idealität. Cassandra bildet, trojanischerseits, das edle Gegenstück zu Thersites, griechischerseits. Nur der Verräther Calchas mit seiner gleichartigen Tochter fallen aus dem Gemälde heraus. Aber wie die Griechen Zwiespalt, namentlich unter den beiden Hauptbelden, Achill und Ajax, durch ihren Hochmuth, und der Intriguengeist der Anderen am Erfolg ihrer Unternehmung hindert: so wird den Trojanern ein falscher,

weil conventioneller Ehrbegriff des Hector, durch den er sein Leben unnütz auf's Spiel gesetzt, verderblich. Das schreckliche Verfahren Achill's gegen den erschöpften Hector ist von Shakespeare folgenderweise motivirt. Achill hat sich des Kampfes enthalten, gebunden durch ein Versprechen, das er Polyxenens wegen gegeben. Bei der unnützen ritterlichen Herausforderung des Hector im mitteralterlichen Sinne wird also Ajax zum Kampfe bestimmt; er findet nur zur Hälfte statt, aus verwandtschaftlichen Rücksichten, denn Ajax war ja des Priamos Schwestersohn, von Telamon her. Aber Ajax reizt den Stolz des Achill durch Ueberhebung und kämpft den anderen Tag, als das Gefecht allgemein wird, aus Hochmuth nicht. Als aber Patroclus durch Hector gefallen und Ajax durch Troilus einen Freund verloren, da erheben sich Beide aus Rache. Hector hat den Achill durch ritterlich prahlerische Reden gereizt, aus einseitigem Ehrgefühl alles Flehen, alle Ermahnungen der Seinen und die Weissagungen der Cassandra hart zurückgewiesen, den Patroclus getödtet und dann noch unnöthig seine Kräfte erschöpft, als Achill ihn trifft, ihn zu tödten wünscht, aber, aus Mangel an Uebung, ihn noch scheuend, seinen Myrmidonen ihn zu „umpfählen" und zu tödten befiehlt. Diesen Zug, den der Dichter übrigens schon in seinen Sagen vorfand, benutzte Shakespeare um so lieber, um hierdurch den letzten schneidend höhnischen Blick auf die feige Rachsucht, plumpe Tapferkeit, wie auf griechisches Ehrgefühl zu werfen. Hector's schmählicher Tod dient als Symbol des nahen, gleichartigen Falles Ilium's, und Troilus' heldenhafter Jünglingsmuth bleibt noch allein als das Schwanenlied des trojanischen Heldenthums übrig, das auch bald verhallen wird. Troilus, der wie ein Stern in der Sage aufging, der immer mehr an Glanz und Fülle, oft auch an zu belächelndem Schimmer gewann, bestrahlt zuletzt Troja nur als untergehender Abendstern, und sein Idealismus der Liebe und Treue, wie er ihn selbst Angesichts der Treulosigkeit seiner Geliebten ausströmt, sowie seine heldenmüthige Tapferkeit, deren baldiges Verklingen wir vorausfühlen, ziehen, wie Hector's Tod die Welt von jeher, unsere Sympathie auf die Seite der Trojaner: dies ist der positiv poetische Punkt in dem Stück. —

Wie wenig übrigens Shakespeare gesonnen und geneigt gewesen ist, die homerische Welt zu parodiren, lässt sich auch daraus ersehen, dass er nirgends mit einer Silbe der griechischen Götter erwähnt, deren Wirthschaft ihm doch so reichen Stoff zur Steigerung seiner komischen Darstellung würde geboten haben; sie

würde dann noch drastischer geworden sein. Aber er begnügte sich damit, bloss die homerischen Charaktere mit dem Rittercostüm des Mittelalters zu bekleiden.

Das Stück ist jedenfalls eine Mischgattung; und warum diese nicht gelten lassen, da Shakespeare dies selbst aus dem Munde des Polonius thut? Sollte es so sehr gefehlt sein, wenn man es als Komitragödie oder Tragikomödie bezeichnete?

Shakespeare's Antonius und Kleopatra und Plutarch's Biographie des Antonius.

Von

Theodor Vatke.

Wenn in den Meisterwerken des grössten britischen Dramatikers eine Reihe von Denkmalen der Kunst uns überliefert ist, welchen vor allen die germanischen Völker von Geschlecht zu Geschlecht immer neue Kränze einer verständnissdurchdrungenen Bewunderung zu winden beflissen sind, so lieben wir wiederum eine andere Gruppe Shakespeare'scher Dramen, die weniger von der überwältigenden Macht des grossen Dichters getragen zu sein scheinen, um so mehr, als dieselben gleichsam einen vertrauteren Umgang mit den in jenen sich bewegenden Personen, gleichsam ein häuslicheres Sichniederlassen in den Räumen, denen sie angehören, verstatten dürften. Freilich, wenn wir auf den Wassern einer solchen minder bewegten Welt Shakespeare's uns bewegen — wie wir eine solche hier im Auge haben — wenn wir minder ergriffen von der Fluth eine Zeitlang dahin getragen wurden, so werden wir sehr bald gewahr, dass der Stromgott nur zu ruhen scheint: sein gewaltiges Haupt erhebt er aus der Fülle der gigantischen Wogen, die endlich ihre tiefsten Schlünde gegen einander aufwühlen, ihm selbst nicht mehr zu gehorchen scheinen; aber der die Geister rief, wusste sie zu beherrschen: ein Neptunisches *Quos ego!* aus seinem Munde streckt die unbändigen Fluthen darnieder, dass sie ruhig ausrauschend gelassen sich zu Füssen legen dem Gewaltigen.

Wenn in diesem Bilde der Eindruck, den die Tragödie „Antonius und Kleopatra" uns erweckte, sich für uns widerspiegelt, so überlassen wir es der eingehenderen Betrachtung dieser grossartigen

und doch so lieblich und behaglich sich vor uns aufthuenden Schöpfung des edlen Briten sich mit jenem Bilde in Uebereinstimmung zu setzen: sei dasselbe vorläufig flüchtig dahingerauscht und trete es in den Hintergrund zu Gunsten einiger Wege und Stege, die wir zur Vermittlung unsres Standpunktes bei fernerer Betrachtung der bezeichneten Tragödie anzubahnen im Begriffe sind.

Denn wie man etwa die Mittheilung eines köstlichen Gewächses zu begleiten pflegt mit Darlegung der Wege und Umwege, auf welchen man zu demselben gelangt ist, so wünschte die gegenwärtige Besprechung, die nichts Weiteres im Auge hat, als den Genuss, den die Shakespeare'sche Geistesfrucht uns darbot, vielleicht anregend zu vermitteln, sich einzuleiten durch Entfaltung einiger allgemeinen Beziehungen der Shakespeare'schen Kunst zur eigenen Anschauung.

Das gegenwärtig mit erhöhtem Eifer in Deutschland sich vollziehende Eindringen in Shakespeare, das mit unermüdlichem Fleisse den Lauf der Adern verfolgt, deren Blut in Shakespeare, dem Haupte eines mächtigen literarischen Körpers — der englischen Dramatik des 16. Jahrhunderts — sich regt, steht in engster Beziehung zur liebevollen Versenkung in die eigene klassische Literatur unsres Volkes, einer Hingabe, die wir den Manen Lessing's, Goethe's und Schiller's schuldig sind. Denn wie ein älterer Bruder verhält sich der Brite zu jenen Deutschen. An der Wiege der erwachenden neuern Poesie unsres Volkes stand der Genius Shakespeare's: Hand in Hand ging die Erkenntniss seines Geistes und seiner Kunst mit einem selbständig sich vollziehenden Ausbau des deutschen Dramas. Diese Selbständigkeit aber, mit welcher ein Lessing und Goethe dem Shakespeare'schen Genius gegenüber sich verhielten, konnte nur darauf beruhen, dass hier der Geist sich am Geiste entzündet hatte, dass man in den mannigfachen Schöpfungen den Einen Schöpfer erfasste: eben daher war man weit entfernt der dramatischen Form und dem Aeussern des britischen Meisters kleinmüthig sich anzuschliessen, und Männer, deren Mund überfloss vom Lobe des Briten, erschufen z. B. in Götz dramatische Gestaltungen, die denen jenes Dichters so überaus fern stehen.[1]) Ein Lessing und Goethe, welche den Prometheusfunken Shakespeare'scher Kunst uns vermittelten, waren ursprünglich und eigenartig genug, denselben auf den heimischen Heerd zu übertragen,

[1]) Vergl. hierüber die treffliche und lichtvolle Auseinandersetzung bei G. H. Lewes, Goethe's Leben, Bd. I, S. 138 ff.

ohne selbst von dem dargereichten Feuer verzehrt zu werden. Und eben deshalb, weil sie Shakespeare als ideales Vorbild und in freier Weise auffassten, durften sie, der eigenen Ursprünglichkeit und Grösse unbeschadet, mit einer Begeisterung sich in denselben versenken, welche mit der für dramatische Kunst überhaupt identisch zu sein schien.

Wenn aber besonders Goethe einen Ton des Enthusiasmus für Shakespeare angeschlagen hatte, der nicht übertroffen werden zu können schien, so ward derselbe allerdings überboten von der Sprache, in welcher die Romantik z. B. in Ludwig Tieck sich vernehmen liess. Tieck war ein Meister in der Vermittelung seiner Begeisterung für die Grössen der Literaturen, welche in der für Shakespeare ihren Gipfel zu behaupten schien (vgl. besonders seine Einleitung zu J. R. Lenz' Schriften). Und doch — mit dieser scheinbar wachsenden, überschwänglichen Begeisterung für Shakespeare entfernte man sich in der Richtung des eigenen Geistes und der eigenen Production immer mehr von dem angebeteten Vorbilde, nicht nach Shakespeare, sondern nach spanischen Mustern schuf Tieck seine Genoveva, und in den Briten trug man vielfach hinein, um die eigene Anschauung des Lebens möglichst in ihm wiederzufinden, um ihn um so mehr bewundern zu können, besonders Tieck das Princip der Ironie, und während man für Shakespeare's Muse schwärmte und sie recht fest in den Armen zu halten glaubte, so umfasste man *nubem pro Junone.*[1])

Je mehr man aber in Deutschland fortfuhr den Bau einer idealen, poetischen Welt, die in stetiger Wechselwirkung mit dem Gesammt- und Einzelleben der Wirklichkeit für das gebildete Bewusstsein nahezu mit Nothwendigkeit sich vollführt — je mehr man diesen Bau und Ausbau auf die Grundsäulen Shakespeare's gründete, um so schärfer und lebendiger musste die geistige Verschiedenheit der Auffassenden sich wiederspiegeln in ihrer Aneignung und Wiedergabe des Objects.

Denn je eigenthümlicher und individueller der Dramatiker in seinen Gestaltungen sich offenbart, um so mehr Gelegenheit werden die letzteren geben, die Verschiedenheit und mithin Eigenthümlichkeit des Zuschauenden in sich gleichsam aufzufangen.

Wenn dies aber im höchsten Maasse allerdings mehr von den eigentlichen Tragödien als von den Historien unsres dramatischen

[1]) Vergl. H. Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst p. 811. Shakespeare war den Romantikern der „Unbegreifliche“ und „Unergründliche“.

Hercules gilt, wenn vor Allem Hamlet ein Feld bleiben wird, auf welchem, um einen Ausdruck Luther's zu gebrauchen, die Geister platzen werden, so geben doch auch die Historien hinlänglich Veranlassung zu den allerverschiedensten Auffassungen.

Ein historisches Drama wird immer ein Werk aus mehr oder minder künstlichem Metall bleiben, ein Metall, das aus einer Amalgamirung zweier verschiedenen Bestandtheile, der festen, historischen Ueberlieferung und der beweglichen, ergänzenden Phantasie des Dichters, sich erzeugt hat, und die gleichsam chemische Kunst wird in der unbedingten Durchdringung beider zur Einheit einen anwendbaren Maassstab ihrer Beurtheilung finden dürfen.

Wenn daher Wieland einmal von den Historien Shakespeare's sagt, sie seien nichts Anderes als „poetisch verzierte Chroniken", so möchten wir diesen Ausdruck in einem ganz bestimmten Sinne auffassen. Denn die Verzierung ist hier keineswegs eine äusserlich angebrachte: vielmehr, wie in den ehrwürdigen Bibeln und Chronikenbüchern des Mittelalters die Form der gegebenen Schriftzüge deutlich sich offenbart in der verschlungenen Bildung der goldigen und farbigen Initialen und Buchstaben, ebenso wirkt Shakespeare in den Historien durch das Medium der Poesie mit historischer Unmittelbarkeit. Und eben darum nährt und befriedigt sich an jenen Werken ein doppeltes Interesse.

Die allgemeinen Züge der Vergangenheit aber und die bedeutenden Vorgänge der Geschichte und Zeiten vermitteln sich dem Dramatiker nicht als solche, sondern durch den Mund des Chronisten, durch die mehr oder minder abgeleiteten Quellen der Geschichte und des Historikers.

Errichtete nun der Dramatiker sein Kunstwerk auf dem schlichten Boden und Grundriss eines Chronisten oder auf den bereits kunstmässig gestalteten Anlagen eines grossen Historikers, war es der Geistliche Raphael Holinshed oder Plutarchos von Chäronea, dem Shakespeare seinen Stoff verdankte, dies wird nicht gleichgültig bleiben für Beurtheilung der vom Dichter aufgewandten Kunst.

Wie aber alle grossen Ereignisse und Complexe derselben in fortdauernder Verbindung sehr vieler Einzelheiten sich gestalten, so vergleicht sich die Geschichte einem Strome, der die zahllosen Tropfen aus der Luft und dem ihn umgebenden Erdreiche in sich aufnimmt: wie aber der einzelne Tropfen im Strome verrauscht, und die Geschichte nur die allgemeinen Züge in sich fortführt, so ergiebt sich für den Dramatiker die Aufgabe, den Pulsschlag des Individuums herauszufühlen aus der allgemeinen Bewegung, den-

selben wiederum zu entfachen und zurückzurufen zu ursprünglichem Leben. Aus der Lebendigkeit und Energie, mit der das historisch Gegebene und Dargebotene in das schaffende und schauende Gemüth des Dichters übertritt und gleichsam flüssig wird in der Bewegung des Lebens, ergiebt sich das Fehlende von selbst und so kann der Dichter die verlorene historische Relation des Einzelnen gewissermaassen ersetzen: er stellt das Ideal-Mögliche dar, und wo dies gelingt, da gilt vom Drama das Wort, das Aristoteles von der Poesie braucht, dass sie philosophischer sei als die Geschichte. Obgleich nun auch in künstlerischer Beziehung das uns beschäftigende Trauerspiel auf eine historische Darstellung sich gründet, die in grossartiger Auffassung und lebendiger Gegenständlichkeit der Dinge vielfach vorgearbeitet hatte, so blieb doch der ergänzenden Hand des Dichters, der zu voller Plastik der Gestalt Figuren herauszubilden hatte, die der Historiker gleichwie im Hautrelief auf dem Hintergrunde und im Zusammenhange mit dem Allgemeinen angedeutet hatte, genugsam Spielraum die eigene Kraft des Erfindens zu entfalten und zu bewähren. Da wir aber fortlaufend die Betrachtung des Dramas in Beziehung zu setzen gedenken zur historischen Darstellung des Plutarch, so möge eine kurze Andeutung über diese sich hier anschliessen.

Die Biographie des Antonius gehört gleich der ihr parallel laufenden und vielleicht noch schöneren des Demetrius Poliorcetes zu den grossartigsten und farbenfrischesten Zeit- und Charaktergemälden, welche der einstmals für das bleibende Muster der Biographie gehaltene Plutarch der Nachwelt überliefert hat. Die unverkürzte Breite der Anschauung, der Plutarch bedarf, um den vollen Reichthum seiner künstlerischen und moralischen Kraft zu entfalten, bot sich ihm in der vorliegenden Biographie, vielfach durch mündliche Mittheilung der Zeitgenossen unterstützt, auf's Günstigste dar. Wohnte nun aber diesem Historiker für das Grossartige ebensowohl als für das Persönliche und Eigenthümliche ein sehr entwickelter Sinn inne, so weiss er das Letztere doch mehr in einzelnen, charakteristischen Zügen hinzustellen, als dass er sich zu eigentlichen Wesensanschauungen, zu derjenigen Charakteristik hingeneigt hätte, welche dem Alterthum überhaupt ferner liegt, da dasselbe nicht diejenige Hingabe für das Persönliche und Individuelle besass, die der modernen Welt eigenthümlich ist. Es ist bekannt, dass Schiller (im Briefwechsel mit Goethe) bei Gelegenheit der Sophocleischen Antigone es zum ersten Mal ausgesprochen, dass die antike Tragödie keine Individuen, sondern nur „idealische Masken“ besässe.

Wo aber der Sinn für das Individuelle, dessen Entwickelung mit dem Hervortreten des Sentimentalen in Wechselwirkung stehen dürfte, den Dichtern nicht eigen ist, werden wir jenen Sinn beim Historiker wohl um so weniger erwarten können. Doch gehört Plutarch gerade in dieser Hinsicht zu den Modernsten der Alten, und wie nahe ihm die künstlerische und historische Thätigkeit verwandt ist, erklärt er selbst (Ueber den Ruhm der Athener p. 346), wenn er sagt, dass derjenige der beste Geschichtschreiber sei, der seine Erzählung durch die höchste Bildlichkeit, durch den Ausdruck der Leidenschaften, durch Zeichnung der Charaktere dem Gemälde zu nähern wisse.[1])

Möge die Mittheilung des künstlerischen Selbstbekenntnisses unseres Historikers dazu angethan sein, mit um so empfänglicherem Sinne uns zur Betrachtung der historischen Einzelheiten hinüber zu leiten, welche wir gleichsam aus dem Innern des dramatischen Gebäudes heraus mit der Durchwandlung desselben verbinden werden.

An die Schwelle also des dramatischen Baues selbst werden wir uns nunmehr versetzen.

Ein schwüler Hauch sich selbst verzehrender Liebesleidenschaft weht uns entgegen aus den Räumen des Königspalastes zu Alexandria in Aegypten. Kleopatra, die mehr durch ihr Wesen als ihre Schönheit bezaubernde Königin des Landes, erscheint vor uns, begleitet von Marcus Antonius, dem Römischen Imperator, der jetzt in Gemeinschaft mit Lepidus und Octavianus Cäsar die ragenden Gipfel der Welt in sich darstellt. Es trägt das Bekenntniss der Liebe des Antonius, das aus dieser entspringende apathische Verhalten gegen die Forderungen eines mit den Geschicken des Weltreiches eng verknüpften Lebens eine tiefdüstere Färbung: und diese beharrt in um so wirkungsvollerem Gegensatze, als Kleopatra's selbstbewusstes Spiel mit Antonius' Liebe in kecken und springenden Farbentönen sich bewegt innerhalb des Düstern, sich abhebt auf

---

[1]) Es ist bekannt, dass Shakespeare den Plutarch in der englischen Uebersetzung des Sir Robert North las (1579). Diesem wiederum lag die meisterhafte französische Uebersetzung des Plutarch von J. Amyot (Bischof von Auxerre) 1569, vor. Dieses vielbewunderte Werk bedarf im Ganzen nur derjenigen Berichtigungen, die sich durch die fortgeschrittene Texteskritik des Originals ergeben. Des gelehrten Amyot's Differenzen vom Sinn des griechischen Textes sind fast nur solche des Ausdrucks und halten sich unter dem Niveau des real Verschiedenen. Man darf daher einfach sagen: Shakespeare las den Plutarch, und diesen in einer modernen Uebersetzung zu citiren kann nicht als literarischer Anachronismus betrachtet werden.

dem Hintergrunde desselben. Es ist das Rasseln der den Imperator willenlos an die Reize der Aegyptierin fesselnden Sklavenketten, das hindurch tönt durch jedes seiner Worte. „Die buhlerischen Künste der Kleopatra sind ohne Schonung dargelegt," bemerkt treffend A. W. v. Schlegel (Vorlesungen über dramatische Kunst 2, 267). Und gerade eine von äussern Ereignissen kaum berührte Scene hat der Dichter an den Eingang des Ganzen gestellt, um den dämonischen Grundzug dieser Leidenschaft zur Anschauung zu bringen, während derselbe in den folgenden, von stärkerem Wellenschlage der Ereignisse bewegten Scenen weniger an sich selbst sich offenbaren konnte. Erst dort vermochte die ungebrochene Lebensfrische, die seltene Leichtigkeit im Wesen des Antonius zur Entwickelung zu gelangen, die in der Darlegung der blossen Stimmung und Disposition des Innern vorläufig sich gänzlich verleugnen musste.

Als einen Ueberlästigen sehen wir den Boten abgewiesen, der Neuigkeiten aus Rom zu melden hat; Demetrius und Philo, des Antonius Freunde, schütteln bedenklich das Haupt, dem königlichen Paare nachsehend, welches nächtliche Erlustigungen in den Strassen von Alexandria aufzusuchen, sich hinwegbegiebt: dies sind die Umrisse der ersten Scene. Verweilen wir einen Augenblick bei derselben. Die vollkommen in sich abgerundete, von wenigen Personen getragene Scene stellt uns mit energischer Hand sogleich unmittelbar an den Heerd der Begebenheiten, den Brennpunkt der Ursachen, deren Wirkung sich bereits vor unserem Auge kund thut. Eine angemessene Mitte haltend zwischen einem nur skizzirenden und allzureichlichen Dialog stellt sich das Paar vor uns dar. Und wenn im ferneren Verfolge die hier ihre Grundlinien gewinnende Charakteristik der Kleopatra, je weiter wir letztere begleiten, um so mehr mit persönlicher Bestimmtheit der einzelnen Züge hervortritt, wenn sie immer mehr als die eigentliche und einzige Heldin des Stückes alles Andere überragt, und die Bewunderung, welche wir dem Drama zollen, vor Allem der weiblichen Trägerin desselben sich zuwendet, so wird eine Vergleichung des Dichters mit dem überliefernden Historiker hier vorzüglich Anknüpfungspunkte zu gewinnen bemüht sein. Aber vergeblich sehen wir bei Plutarch nach den Spuren einer wirklich innerlichen Charakteristik, wie sie der Dichter geleistet, uns um: seine Aufschlüsse gehen in Bezug des Wesens der Kleopatra nicht viel über das starre Factum hinaus, dass sie den Helden zu fesseln wusste, das Wie giebt er rein äusserlich in Mittheilung jener den Stempel des Absurden tragenden Belustigungen, die sie ersann oder mit ihm vollführte. Es verband

sich hier für den Dichter die Aufgabe des freien Schaffens mit der anderen, aus der Natur des selbstgeschaffenen Charakters die historisch überlieferten Züge innerlich hervorwachsen zu lassen. Wie sich auf diese Weise die gestaltende Kraft Shakespeare's bei Zeichnung der Kleopatra fast nur innerhalb psychologischer Gesetze bewegte, so konnte bei dem männlichen Träger des Stückes, bei Antonius, in welchem die innern Gemüthsvorgänge in engerer Gemeinschaft mit den vom Historiker aufbewahrten Einzelheiten der Handlung sich entwickeln, ein um so treuerer Anschluss an die Geschichte beobachtet werden.

Haben wir auf diese Weise einiger allgemeinen Züge der beiden Hauptfiguren uns versichert, so werden wir die lebensvolle Durchbildung derselben an der Hand des Dichters im Näheren kennen lernen.

Wiederum in den Palast der Kleopatra führt uns die zweite und dritte Scene, die eine gleiche Sorgfalt in der Ausarbeitung verrathen, wie die erste.

Eine von Scherz und Uebermuth sprudelnde Conversation belauschen wir, die zwischen Charmion, Iras und Alexas, Dienern und Dienerinnen der Kleopatra und einem Wahrsager, sich abspinnt; die Zukunft und das Glück der Mädchen, welches jener vorherbestimmen soll, ist der Inhalt. Diesen Schicksalskundigen übernahm Shakespeare von Plutarch: dass aber Charmion und Iras zu blossen Dienerinnen oder Gesellschafterinnen der Kleopatra herabgesunken sind, während sie beim Historiker als politisch sehr einflussreiche Damen angedeutet werden, dies steht in Beziehung zu der allmählig sich uns enthüllenden Thatsache, dass Shakespeare in dieser Tragödie das Politische und Historische bei Weitem zurücktreten lässt hinter das rein Persönliche: eine für den Gang der Sache bedeutungslose Conversationsscene, die indess das ungebundene Leben des ägyptischen Hofes erkennen lässt, ist mit jener Behaglichkeit, wie etwa im Beginne des „Wintermährchens" ausgeführt, während wichtige Actionen mit einer an's Dürftige streifenden Skizzirung sich müssen genügen lassen. Nach einer anderen Richtung hin trägt diese Conversation andrerseits den Charakter der ganzen Dichtung: ein leichter Hauch von Localfärbung nämlich tritt durch Erwähnung des Nils und der Göttin Isis auf die allgemein menschlichen Züge. Wie gewöhnlich macht Shakespeare auch hier nur sparsamen Gebrauch vom Localen und beutet es nicht in soweit aus, dass es wesentlich in den Dienst des dramatischen oder poetischen Interesses hineingezogen würde: und doch dient dies leise Durchschimmern

des Landeseigenthümlichen dazu, das Allgemeine wirksamer zu machen, ähnlich wie etwa auf einem Teppiche die in das Muster der Blumengewinde oder Arabesken nicht verflochtenen Punkte und Sterne das Ganze zu heben geeignet sind. Doch schon ist die Königin selbst eingetreten, freilich um sich unsern Augen sogleich wieder zu entziehen, als sie den Römer erblickt. „Wir wollen ihn nicht ansehen," sagt die Launische, sich entfernend. Freilich hat auch Antonius nicht Musse sie zu beachten, denn eine Botschaft wird ihm überbracht, welche die stagnirenden Verhältnisse, in denen er sich bislang bewegt hat, zu entscheidender Wendung treibt.

Fulvia, sein Weib nämlich (Plutarch Cap. 30), mit seinem Bruder Lucius sind von dem jungen Octavianus Cäsar besiegt und aus Italien vertrieben worden. Aber noch weiter wird Antonius auf das hohe Meer welterschütternder Ereignisse geworfen; Labienus, sein Gegner, hat im Verein mit den Parthern seine Eroberungen vom Euphrat bis Syrien und Lydien ausgedehnt. Die Bewältigung solcher Vorgänge musste die ganze kriegerische Energie des Antonius wachrufen. Wenn wir aber, wie billig, zweifeln, ob dies in nachhaltiger Weise bei ihm noch möglich sei, so muss der arg bethörte Mann in unseren Augen sogleich gewinnen, der an den Boten das lebhafte Verlangen stellt, ihm zu erzählen, wie man in Rom von ihm spricht. Weit entfernt, sein Treiben zu beschönigen, hat er sich offenen Sinn für die Wahrheit erhalten. Die Offenheit aber, inmitten der sittlichen Verderbniss, steht niemals für sich allein da, sondern erhält als thätiger Canal immer und immer wieder die Verbindung mit dem Tüchtigeren und Besseren. Wir werden es erfahren, wie der Dichter, im Anschluss an die Geschichte, seinen Helden wahrlich nicht arm ausstattete mit grossartigen Zügen. Sehen wir jetzt, wie er wieder eine neue Botschaft erhält aus Sicyon in Griechenland, bereits sich mit dem Entschlusse erfüllend, seine hiesigen Fesseln zu brechen:

> Die starke ägyptische Fessel muss ich brechen,
> Sonst geh' in Lieb' ich unter. —

Doch was bringt der Bote? Nichts Geringeres als den Tod seiner Gemahlin, der Fulvia, zu Sicyon. Es ist kein Selbstbetrug des Schmerzes, mit dem Antonius den grossen Verlust aufnimmt. „Das war mein Wunsch," sagt er offen, doch, „Da schied ein hoher Geist!" fährt er fort, eine Reflexion daran schliessend, deren Kühlheit eine objective und gerechte Schätzung der verstorbenen Gattin zwar nicht beeinträchtigt, aber doch deutlich genug zeigt, wie sehr er derselben

entfremdet sein musste. So gelassen er aber diesen Tod auffasst, so wird er vorläufig doch zum Glück für ihn, eben dadurch, dass er ihm einen nüchternen Moment gebracht hat. Sein Entschluss, Aegypten zu verlassen, hat im festeren Boden der Entnüchterung genügend Wurzel gefasst, er ruft seinen Vertrauten und Kriegsgefährten Enobarbus, dessen scharfgezeichnete, vom Dichter fast ganz frei erfundene Persönlichkeit wir nunmehr kennen lernen. Durchaus passend zum Wesen seines Herrn und auf's Beste mit demselben vertraut, kann er dem Vorhaben des Antonius zunächst nur scherzhafte Aufmerksamkeit widmen; er kennt die Gewalt der Kleopatra zu wohl, er selbst lässt sich in beredten Worten über sie vernehmen. Aber selbst dass Fulvia todt ist, kann den Enobarbus nicht ernster stimmen. „Gäbe es nicht mehr Weiber, als Fulvia," sagt er im Flusse sehr drastischer Aeusserungen, „so wäre es allerdings ein Elend, und die Sache wäre zu beklagen." Das geht dem Antonius denn doch zu weit: er erwidert mit dem kurzen Befehl, Alles zum Aufbruch bereit zu halten. Und allerdings erfordert die Situation der Triumvirn in Italien ein ungesäumtes Einschreiten. Ihr Feind Sextus Pompejus

Hat Cäsarn Trotz geboten, und beherrscht
Das weite Meer. —

Alsbald erfolgt der Abschied von Kleopatra. Wie jetzt bei dieser der Strom leidenschaftlicher Ergiessungen aus dem Rückhalt verstellter Abneigung gegen ihn heraustritt, in reissenden Windungen bald von Schmerz über die eigene Lage überfluthet, bald in heftigen Vorwürfen gegen ihn aufbraust und die Wellen in zischendem Hohne sich brechen, bis endlich, nach hartem Kampf der Laune und des Herzens, jener Strom in heroischer Entsagung verrauscht und in Segenswünschen für den Helden und Geliebten — dies hat der Dichter in glänzender Weise darzulegen gewusst. Kleopatra schliesst mit den Worten:

Dich ruft die Ehre,
Hör' denn auf meinen eitlen Wahnsinn nicht!
Und alle Götter mit dir! Siegeslorbeer
Kränze dein Schwert, und mühelos Gelingen
Bahne den Weg vor deinen Füssen!

Es ist die Flamme des Ehrgeizes, die in der Brust der Königin mächtig emporzüngelt und den Quell der eigenen Schmerzen erstickt. —

Während uns aber die bisherigen Scenen an die äusserste

Grenze der politischen Welt versetzten, an ein Ufer, von dem aus man nur schliessen konnte auf den Sturm des hohen Meeres, so werden wir in der nächsten Scene bereits in den Mittelpunkt der erschütternden Weltbewegungen gestellt — wir sehen uns in Rom selbst, im Hause des Cäsar Octavianus. Dieser ist mit Lepidus gemeinsam in eifriger Erörterung begriffen über das Treiben des Antonius zu Alexandria. Während aber Cäsar in kühler Auffassung einfach die Sache als das bezeichnet was sie ist, so sucht Lepidus ihn zu entschuldigen. Er ist gänzlich umstrickt von dem Netze der Persönlichkeit seines Nebenbuhlers. Es könne, so meint er, nicht Fehler genug geben, alle seine Vorzüge zu verdunkeln. Der Wunsch aber, mit Antonius, dem gewaltigsten Krieger der Zeit, auf's Engste sich zu verbinden, muss sich steigern, als den Beiden die Botschaft wird von den Fortschritten des Sextus Pompejus:

> Pompejus herrscht zur See,
> Und wie es scheint, gewann er sich die Herzen,
> Die Cäsarn nur gefürchtet. Zu den Häfen
> Strömen die Missvergnügten; höchst gekränkt
> Nennt ihn die Menge.

Zu einem harten Worte über die Unbeständigkeit des niederen Volkes giebt dies Cäsar Anlass:

> Die gemeine Menge,
> Gleich einer Qualle, treibend in der Strömung,
> Schwimmt vor, zurück, die Wechselfluth ersehnend,
> Um selber zu zerfasern in der Reibung.

Doch die Lage der Triumvirn wird immer bedrängter. Menecrates und Menas, so vernehmen wir, berüchtigte Piraten, machen die See sich unterthan, in Italien selbst fallen sie ein. Bei der Schilderung der wachsenden Macht des Sextus Pompejus wächst auch Cäsar's Verlangen nach Antonius. „Antonius!" ruft er aus, „lass dein zügelloses Zechen!" Er erinnert sich, wie jener einstmals nach dem Siege über Hirtius und Pansa, von Modena verdrängt, die äusserste Noth erduldet hatte, und an Beeren seinen Hunger, an Schlamm seinen Durst stillte. Wie sollte der Gegensatz des damals so entsagungsfähigen, gewaltigen Kriegers und seines jetzigen maasslosen Genusslebens nicht ergreifend den jungen Octavianus berühren! Denn wie der bewundernde Mensch gleichsam Besitz ergreift von der fremden Grösse und freudig erstarkt im Bewusstsein derselben, so fühlt er in den unmittelbar sich daranreihenden Abgrund der

Schwäche seine Bewunderung hinabschmelzen, die als unwiederbringlicher Verlust seinen eigenen Glauben an menschliche Grösse erschüttert. Wir entfernen uns aber in der Auffassung von Cäsar's Verwunderung über Antonius' Treiben von der Ansicht F. Kreyssig's, dessen Verdienste um das Verständniss Shakespeare's im Uebrigen zu anerkannt sind, als dass es nöthig wäre, besonders darauf aufmerksam zu machen. Kreyssig sagt in den „Vorlesungen über Shakespeare“, Bd. II, p. 76: „Wenn Octavian sich wundert, wie der Held des Rückzuges von Mutina sich in diesen Wollüstling verwandelt habe, wenn der Kriegsmann, der vor dem Feinde seinen Durst aus den Pfützen löschte und seinen Hunger mit eklen Abfällen stillte, ihm ein innerer Widerspruch ist gegen den schwelgerischen Triumvir, so vergisst er die Erfahrung, dass Anstrengungen und Entbehrungen nur in sofern den Charakter kräftigen, als sie der bereits vorhandenen sittlichen Kraft die gewohnheitsmässige Herrschaft über den Naturtrieb erleichtern. An sich schärft der Hunger nur den Appetit, und gezwungene Anstrengungen des Arbeitsscheuen gehen dem wahren Hochgenuss der Trägheit voran.“ Doch Cäsar ist nur ergriffen von dem Gegensatze im Verhalten des Antonius, ohne einen innern Widerspruch darin zu erblicken. Ein Vergessen jener an sich gewiss unanfechtbaren Erfahrungen wird man aber Cäsar nicht füglich zur Last legen dürfen, wenn anders man zugiebt, dass bei einer Natur wie Antonius, in der das epicureische Element vergleichungsweise nicht minder gewaltig hervortritt als das heroische, doch beide vollständig für sich bestehen. Aus der Stillung des Hungers ergiebt sich von selbst die Kraft eines bestimmten Entbehrens. So müsste auch der Heroismus am Epicureismus sich stärken: doch dieser kräftigt sich an sich selbst. Von der Trefflichkeit und innern Festigkeit einer Bogensehne hängt es ab, wie stark sie sich spannen lässt, und diese Stärke ist in keine Beziehung zu bringen zu dem Maasse vorangegangener Schlaffheit und Müssigkeit. Jedenfalls scheint uns Kreyssig dem Charakter des Antonius zu nahe zu treten. Auch wir sind weit entfernt, die epicureische Seite an ihm verkleinern zu wollen, wir leugnen ebensowenig die Wechselwirkung beider Seiten, wohl aber die Möglichkeit, das Eine am Andern zu messen.

Kehren wir aber zurück zu unsern beiden Triumvirn, die inzwischen beschlossen haben, dem Sextus Pompejus die Spitze zu bieten. Was die ganze Ausführung dieser Scene betrifft, so lässt dieselbe von der Fülle der bisherigen, in Aegypten spielenden noch keinen allzu wesentlichen Abstand wahrnehmen. Fortan aber werden

wir bemerken, dass die auf das Liebespaar bezüglichen und die nichtpolitischen Scenen mit weit mehr Vorliebe und Ausführlichkeit dargelegt werden als die der politischen Vorgänge, ein Umstand, der uns nicht im Unklaren darüber lassen wird, auf welcher Seite der Schwerpunkt der ganzen Dichtung zu suchen sei. Wir beschränken uns aber bei der jetzt folgenden (fünften) Scene, in welcher in schnellem Wechsel des Ortes, wiederum Kleopatra's Palast sich vor uns aufthut, auf die kurze Andeutung, dass die Königin, von Sehnsucht um den abwesenden Antonius beunruhigt, deutlich die Gewalt offenbart, die seine Persönlichkeit über sie ausgeübt hat. Wir sehen sie erfüllt von jener rastlosen Thätigkeit der Phantasie, welche bis zur deutlichen Anschauung der kleinsten und eben deshalb lebendigsten Züge das dahingeschwundene Glück sich zu ersetzen bemüht ist, und indem sie die Erinnerung ununterbrochen bereichert und ausfüllt, aus dieser Fülle das Bild des Abwesenden belebt und ergänzt. Mit welcher Freude muss sie den Boten begrüssen, der endlich von ihm meldet und seiner fortdauernden Liebe! Doch wir haben die in Freude und Sehnsucht heftig bewegte Königin zu verlassen, um uns (mit dem beginnenden zweiten Akt) an einen neuen Brennpunkt der Ereignisse zu begeben.

Zu den mächtigen Beherrschern des Meeres, vor denen die Triumvirn zittern, sind wir versetzt, nach Messina, zu Sextus Pompejus; im Gespräch mit den Piraten Menas und Menecrates ist derselbe voll der besten Zuversicht, wie sie ihm seine gerechte Sache und seine günstige Situation einflössen konnte. Doch Varrius erschüttert diese Zuversicht durch die Mittheilung von Antonius' bevorstehendem Eintreffen in Rom. Zwar hat Menecrates die Wahrscheinlichkeit für sich, wenn er eher einem Bruch zwischen Antonius und Cäsar, als einem engeren Bündnisse zwischen denselben entgegensieht: immerhin bleiben die Machthaber der See in schwebender Erwartung, und auch der Zuschauende wird von dieser erfüllt sein, wenn die Scene sich schliesst, die im Ganzen über das Maass des zum Verständniss der Handlung unumgänglich Nothwendigen sich nicht erhebt, dieses aus einer grösseren Reichhaltigkeit der Charakteristik von Personen und Situation hervorwachsen zu lassen, nicht beabsichtigt. — In der zweiten Scene ist Antonius bereits in Rom eingetroffen. Wir befinden uns im Hause des vermittelnden Lepidus, der Enobarbus zu bewegen sucht, seinen Herrn Antonius zur Versöhnlichkeit zu bestimmen: aber Enobarbus, der nach Art unselbstständiger Naturen das eigene Selbstgefühl nur zu nähren scheint an dem seines Herrn, weist das Ansinnen mit Entrüstung zurück,

dass Antonius seiner Würde etwas vergäbe und fühlt sich berufen, dieselbe Lepidus gegenüber aufs Nachdrücklichste zu vertreten. Wie trefflich spiegelt sich im zuvorkommenden Auftreten des sogleich einzuführenden Antonius der Unterschied zwischen dem wirklichen Besitze der Grösse und einer nur an der fremden sich berauschenden Unselbständigkeit! Inzwischen sind die beiden Triumvirn eingetreten, an deren Unterhandlungen Lepidus in seiner vermittelnden Art seinen unbedeutenden Antheil nimmt. Doch an der offenherzigen, von jeder Gereiztheit entfernten Weise des Antonius muss jene Vermittlung den fruchtbarsten Boden gewinnen.

So nahe die Erörterungen zwischen Antonius und Cäsar an den Abgrund des Zwiespalts heranstreifen, so sehr musste die grosse Meinung, die Cäsar von seinem Nebenbuhler hegte, bei dem gewinnenden Auftreten des Letzteren dazu angethan sein, die Blüthe der Versöhnlichkeit hervorzutreiben. „Von Pol zu Pol," so ruft Cäsar aus, „wolle er den Reif suchen, der ihn fest verbände mit Antonius." Aber erst Agrippa ist es vorbehalten, dies ausgleichende Band zu finden und zwar darin, dass M. Antonius die Octavia, die bewunderte Schwester Cäsar's, heirathe. Von grösster Feinheit ist hier der lebendige, schnell fortschreitende Dialog, der die äussern Thatsachen der Geschichte zur Entfaltung ihres inneren Lebens in sich auflöst. Sehr bezeichnend ist vor Allem die Zusage des Antonius, die vielmehr auf der Unfähigkeit, gegen eine so friedliche Lösung der Verhältnisse Einspruch zu erheben sich gründet, als dass sie sich dessen, was sie verspricht, auch nur bewusst würde. Eine zweite Angelegenheit bedarf nur eines Wortes seitens des Antonius, um ihren bedrohlichen Charakter zu verlieren: dem Sextus Pompejus ist er Dank schuldig (weil er während des letzten Krieges seiner Mutter eine Zufluchtsstätte bereitet hatte), er mag nicht mit ihm kämpfen, man beschliesst, sogleich den Mächtigen am Cap Misenum in Campanien, wo er mit seiner Flotte vor Anker liegt, aufzusuchen, um den Weg der Verhandlung mit ihm zu betreten. Und während nun Antonius und Cäsar, von Lepidus begleitet, sich zur Octavia begeben, so sorgt der Dichter dafür im Gespräche der zurückbleibenden Mäcenas, Enobarbus und Agrippa, unsere Erinnerung an Kleopatra nicht erkalten zu lassen. Denn vor Allem muss Enobarbus den Andern erzählen von Aegypten und von Kleopatra. Er schildert jene berühmte (unserem Drama voraufgehende) erste Zusammenkunft der Königin mit Antonius, als dieser nach der Schlacht bei Philippi dieselbe nach Tarsus in Cilicien vorgefordert hatte, um sich wegen ihres politischen Verhaltens zu rechtfertigen. Auf dem

Cydnusflusse geschah jene Begegnung, über welche wir zunächst den Dichter durch den Mund des Enobarbus hören wollen:

Ich will's berichten. —
Die Bark', in der sie sass, ein Feuerthron,
Brannt' auf dem Strom: getriebnes Gold der Spiegel,
Purpur die Segel und so duftend, dass
Der Wind in ihnen wurde liebekrank;
Silbern die Ruder,
Die nach der Flöte Ton Tact hielten, dass
Das Wasser, wie sie's trafen, schneller strömte,
Verliebt in ihren Schlag; doch sie nun selbst, —
Dafür ist bettelarm das Wort: sie lag
In ihrem Zelt, das ganz aus Gold gewirkt,
Noch farbenstrahlender, als jene Venus,
Wo die Natur der Malerei erliegt.
Zu beiden Seiten ihr holdsel'ge Knaben,
Mit Wangengrübchen, wie Cupido lächelnd,
Mit bunten Fächern, deren Wehn durchglühte
(So schien's) die zarten Wangen, die sie kühlten; u. s. w.

Es ist bekannt, dass der Dichter in dieser Schilderung, die an 1001 Nacht erinnert, den Bericht Plutarch's keineswegs überbieten wollte: Er erhöht die Anschauung indess durch Einflechtung des von ihr hervorgerufenen Eindrucks. Plutarch's Bericht (im 26. Capitel) ist der folgende:

„Kleopatra kam daher den Cydnusfluss auf einem Boote mit vergoldetem Spiegel hinaufgefahren; die ausgespannten Segel desselben waren von Purpur; silberne Ruder bewegten sich im Tacte zu dem harmonischen Klang von Flöten, Syringen und Cithern. Sie selbst ruhte unter einem goldgestickten Baldachin, malerisch geschmückt gleich Aphrodite; Knaben, den Liebesgöttern auf Gemälden ähnlich, standen ihr zur Seite und fächelten ihr Kühlung zu. Ebenso befanden sich auch die schönsten ihrer Dienerinnen, als Nereïden und Chariten gekleidet, die einen am Steuerruder, die anderen am Tauwerk. Herrliche Wohlgerüche von vielen Specereien füllten die Ufer.“

Haben wir hiemit gesehen, dass der Dichter das mehr als glänzende Gemälde der ägyptischen Königin wesentlich dem Plutarch entlehnte, so wird es uns nicht entgehen, an eine wie bedeutungsvolle Stelle des Drama's er dasselbe einreihte. In dem Augenblicke, da die Handlung und der Fortgang der Begebenheiten gänzlich der

Kleopatra sich abzuwenden scheint, tritt es plötzlich hervor in der lieblichen Pracht seiner blendenden Züge, seiner phantastischen Umrisse: nicht absichtslos bannt uns der Dichter gerade jetzt durch die zauberhafte Schilderung. Und wenn Mäcenas auf die sich daran schliessende Ueberschwänglichkeit des sonst wenig zur Bewunderung geneigten Enobarbus erwidert, dass Antonius seine Kleopatra nun ganz und gar verlassen müsste, so sehen wir im Voraus, dass Enobarbus Recht behalten wird, wenn er ausruft: „Niemals! Das wird er nie!“ Wir werden andrerseits auf die Persönlichkeit der Octavia nicht minder gespannt sein, wenn Mäcenas das Thema mit der Versicherung beschliesst:

Wenn Schönheit, Weisheit, Sittsamkeit das Herz
Antonius' fesseln können, ist Octavia
Ein glücklich Loos für ihn.

Und schon ist Octavia (Sc. 3) in Gesellschaft ihres Bruders und ihres neuen Gemahls vor uns erschienen:

Antonius. Die Welt, mein grosses Amt, wird jezuweilen
Von deiner Brust mich trennen.
Octavia. All' die Zeit
Beugt vor den Göttern betend sich mein Knie
Zu deinem Heil.
Antonius. Gut' Nacht, Herr. O Octavia,
Lies meinen Tadel nicht im Ruf der Welt;
Ich hielt nicht stets das Maass, doch für die Zukunft
Fügt Alles sich der Form. Gut' Nacht, Geliebte! —

Man muss gestehen, mit diesem Gespräche hat der Dichter unserer Erwartung erst sehr wenig entsprochen. Plutarch (Cap. 31) sagt von der Octavia, sie sei, wie es heisse, ein seltenes Frauenzimmer gewesen. Und so spricht denn beim Dichter ein edler Geist aus den Worten derselben, ob wir aber eine Persönlichkeit kennen gelernt haben, deren Wesen sich, wenn auch in verschiedenster Art, einer Kleopatra gewachsen und entsprechend zeigen dürfte, darüber müssen wir dem Aufschluss des Dichters noch entgegen sehen. Oder will der Dichter eine zweite Heldin vermeiden? Ueberlassen wir uns seiner Führung. Zunächst ist Antonius mit dem ägyptischen Wahrsager in Gespräch, der ihm räth, Rom zu verlassen. Der Dichter schliesst sich genau dem Historiker an, bei welchem jener Wahrsager sich gegen Antonius äussert: „Dein Genius fürchtet sich vor dem Cäsar's, und so stolz und hoch er ist, wenn er für sich

allein ist, so wird er kleinmüthig und verzagt, wenn jener in seine Nähe kommt.“ Wohin aber sollte ein Antonius sich begeben, wenn das Schicksal ihn Rom meiden hiess? „Ich will nach Aegypten,“ sagt er im Selbstgespräche und obgleich ich diese Heirath für meinen Frieden schloss,

Im Osten wohnet meine Lust.

Es ist die Aufgabe des dramatischen Dichters zum äussern Treiben des Menschen das Gegenbild der innern Bewegung seiner Seele zu geben, und so wird man bei einem Antonius psychologisch nichts dagegen einwenden dürfen, dass er die neue Ehe von Anfang an als blosses Werk der Klugheit betrachtete. Plutarch (l. l.) sagt nur: „Diese Vermählung wurde von allen Seiten in Vorschlag gebracht, in der Hoffnung, Octavia, welche ausser einer solchen Schönheit Würde und Geist besitze, werde, wenn sie mit Antonius zusammengekommen sei, und wie von einer solchen Frau zu erwarten, seine Liebe gewonnen habe, ihnen in allen Stücken Heil und Frieden bringen. Beide gingen hierauf ein u. s. w.“

Kehren wir zu unseren Triumvirn zurück: während aber diese, begleitet von Mäcenas und Agrippa, nach Misenum zu Sext. Pompejus sich begeben, besuchen wir zum zweiten Male die in Alexandria schmachtende Königin. (Akt II, Sc. 5.) Wie wir es aber im ganzen Stücke gewohnt sind, die Scenen, welche sich um die Heldin des Ganzen gruppiren, in der unverkürzten Fülle des Lebens entfaltet zu sehen, so wartet unser auch hier dieser Genuss. Denn während in den politischen Scenen dieses Drama's der Strom des Lebens meist in schmalere Ufer eingedämmt ist, und ihm keine grössere Ausdehnung verstattet wird, als nöthig ist, das Schiff der Thatsachen zu tragen, so fluthet dieser Strom in den ägyptischen Scenen in der ganzen Ausdehnung seiner herrlichen Breite und Tiefe. Immer von Neuem tritt uns die von Gervinus mit Recht betonte Zwiespältigkeit des Stückes entgegen. Wir bewundern es vor Allem wieder in dieser Scene, wie in der Entwickelung vom Seelenleben der Kleopatra dem einzelnen Moment der Stempel des individuellen Lebens in genialer Weise aufgeprägt ist, wie die Momente, auf's Natürlichste aus einander hervorgehend, jeder in strahlender Durchsichtigkeit schimmert. Der Dichter wirkt hier einem Juwelier ähnlich, der den einzelnen Diamanten in der Weise zu fassen weiss, dass von dem ihm innewohnenden Lichte nichts verloren geht, dass er aber zugleich als dienendes Glied diejenige Stelle im ganzen Schmucke ausfüllt, der er angehört. Haben wir

hiemit den allgemeinen Eindruck dieser Scene anzudeuten gesucht, so liess sich erwarten, dass Kleopatra's Benachrichtigung von der Heirath des Antonius in den Inhalt der Scene verwebt sein würde. Die niederschmetternde Nachricht trifft die Königin gerade in dem Moment, da ihr der Spiegel der Erinnerung das Bild der glänzendsten Stunden ihres ehemaligen Liebesglückes mit blendendem Strahle zurückwirft: als sie ihren Schmuck und Mantel ihm anlegte, während sie selbst sein Philippisch Schwert trug. Unter den vorsichtigsten Wendungen, mit denen der Bote dem bitteren Kerne seiner Meldung sich nähert, steigert sich die Bewegung des erregten Gemüthes der Königin, von rasender Ungeduld gepeinigt, bis zum seltsamsten Wirbel unbeherrschter Empfindung und Leidenschaft, die endlich bis zur Thätlichkeit — Plutarch hat dies bei einer andern Gelegenheit zu berichten — am unschuldigen Boten sich fortreissen lässt. Wie aber die heftige Bewegung der Leidenschaft die Thätigkeit des ruhig wirkenden Erkennens zu erschüttern pflegt, so ist bei so leidenschaftsgewohnten Gemüthern, wie bei Kleopatra, der Verstand seines ruhigen Ganges inmitten der stürmischen Schwankung sich dennoch gewiss, und so findet Kleopatra mitten im heftigen Ausbruch der Wuth und Verzweiflung die rechte Strasse sich wiederum neuer Hoffnung zu nähern. „Alexas," ruft sie aus, „lass dir Octavia's Züge schildern, ihre Jahre, und Sinnesart; auch soll er dir berichten, von welcher Farb' ihr Haar, rasch, bring' mir Antwort." — Während wir Kleopatra unseren Besuch abgestattet haben, sind die Triumvirn nebst Enobarbus und Mäcenas in Misenum angelangt. Die Verhandlungen mit Sextus Pompejus lenken sich mit leichter Mühe in ein friedliches Geleise:[1]) zur Feier der Ver-

[1]) Diese Verhandlung zwischen Pompejus und Cäsar giebt uns eine gelegene Veranlassung, das Verhältniss unserer Tragödie zu „Julius Cäsar" zu erörtern. Denn eine deutliche Beziehung auf den Inhalt dieses — wenige Jahre früher geschriebenen — Stückes enthalten folgende Worte des Pompejus:

Was trieb den bleichen Cassius zur Verschwörung?
Was tränkte der altröm'sche biedre Brutus,
Und wer noch sonst für holde Freiheit focht,
Mit Blut das Capitol? Nur dass Ein Mann
Nicht mehr sei als ein andrer Mann!

Von allen Stellen in „Antonius und Kleopatra", die sich auf Julius Cäsar beziehen, ist die mitgetheilte die eingehendste. Und doch wird man nicht sagen dürfen, dass dieselben an das Drama Julius Cäsar anknüpfen, vielmehr nur an den Inhalt desselben, das ist, an allgemein bekannte Thatsachen. Unsere

söhnung ladet Pompejus Alles ein zu einem Gastmahl auf seiner Galeere. (Sc. 6.) Es ist wieder ganz in Gemässheit der mehrfach von uns betonten Eigenthümlichkeit des Stückes, dass diese berühmte Gastmahlsscene auf der Galeere des Pompejus einen vorwiegend conversationellen Charakter trägt:[1]) auf's Selbständigste

---

Tragödie als Fortsetzung des Cäsar zu betrachten, hindert schon der wesentlich unterschiedene Charakter beider Stücke. Denn der „Cäsar" ist in viel höherem Maasse ein historisches Drama als das unserige. Dort ist das Interesse an den Personen mit dem an der Staatsaction ein und dasselbe, „Antonius und Kleopatra" dagegen ist, wie Gervinus sagt, „zwiespältigen Charakters". Die Fäden sind nicht unmittelbar wieder aufgenommen, die in das frühere Drama verwebt waren. Es eröffnen sich allerdings einige leise Perspectiven zu jenem zurück, aber es werden dieselben nur von dem bewaffneten Auge des Geschichtskundigen erweitert und vertieft werden können. Doch halten wir uns überzeugt, das historische Drama, wie jedes andere Drama, immer aus sich selbst beurtheilen und auffassen zu sollen. Die künstlerische Bedeutung einer Pflanze wird dadurch nicht gewinnen, dass wir den Boden, dem sie entwuchs, untersuchen, und erkennen, wie die chemischen Bestandtheile desselben in Blatt und Stengel der Pflanze sich organisirt und von Neuem dargestellt haben. Ebensowenig als eine solche physiologische Betrachtung den Eindruck der Pflanze erhöht, wird auch der Kunstwerth des Drama's durch Erforschung des historischen Bodens gewinnen können. Und um bei unserem Drama und seiner Beziehung zum Cäsar zu bleiben, so ist die Person des Lepidus aus dem letzteren allerdings übernommen worden, ein und derselbe Charakter gesellt sich der politischen Action, die indess nur in der angedeuteten Weise mit der früheren verbunden ist. Was aber den Antonius selbst betrifft, so sind allerdings die allgemeinen Umrisse seines grossartigen Wesens unschwer wiederzuerkennen, denn der Dichter schloss sich ja treu der Historie an; doch konnte bei näherer Individualisirung die überlieferte Physiognomie des Charakters mit abweichendem Ausdrucke der Züge verbunden werden. Jener Antonius, der so geschickt zu sagen wusste, dass Brutus ein ehrenwerther Mann sei, konnte von Seite seiner demagogischen und diplomatischen Fähigkeiten in unserem Stücke wenig zur Geltung gebracht werden. Der eigentlich politische Charakter unseres Stücks ist vielmehr Octavianus, der gleichsam das Gewissen des Staates in sich wiederspiegelt und vom Dichter — um einen Ausdruck Schiller's zu brauchen — wie das Gewissen geliebt wird. Wir haben hiemit angedeutet, in wie bedingtem Sinne uns Antonius und Kleopatra eine Fortsetzung Cäsars erscheint. Eine leise Anlehnung mehr epischer als dramatischer Art scheint uns zwischen beiden Stücken obzuwalten.

[1]) Und zwar ist der Stoff der Gespräche zumeist Aegypten und seinen Eigenthümlichkeiten auf's Natürlichste entnommen. Mit Recht hat diese Banketscene die wärmste Bewunderung gefunden. „Es giebt," sagt Gervinus, „nichts Bewundernswertheres als die geschichtliche Symbolik dieser Gelagscene!" Der zuerst hinausgetragene Lepidus, Antonius und Enobarbus, die

erweiterte und vertiefte Shakespeare Plutarch's Andeutungen über das Gastmahl zur mannigfaltigsten, sich selbst ausfüllenden Anschauung. Ein Gemälde, wie etwa des Paul Veronese, steigt vor dem innern Auge des Lesers empor: Scherz und ungezügelte Laune ergiessen in ungebundener Fülle ihr heiteres und reichliches Licht über die kräftigen Züge, die gedrungenen Gestalten; Derbheit und weltmännisches Wesen reichen einander die Hand, um den glänzenden Raum mit den Zügen glänzenden Lebens zu erfüllen: welches Behagen athmet das Ganze! Freilich verwob der Dichter in das von ihm selbst geschaffene Bild dieses Gelages einen bedeutsamen, historischen Zug, der über die glänzende Färbung des Allgemeinen einen trüben Schatten wirft, einen sehr unliebsamen Zug

ägyptische Bacchanale aufführen, der nüchterne Octavianus, Pompejus, der sein Glück verscherze und zugleich zeige, wie geschickt auch er in die Schlemmerei und die wüsten Sitten eingehe, die Rom zu Grunde gerichtet haben. Obgleich wir nun die „geschichtliche Symbolik“ weniger beanstanden, als die so gepriesene Darstellung der „weltgeschichtlichen Idee“ bei Shakespeare, so scheint uns in diesem Falle diese Symbolik einerseits zu weit zu gehen, andererseits mehr absichtsloser Natur zu sein. Das hier dargestellte Gelage scheint uns an sich auch in ein solches Zeitalter hineinzupassen, das nicht mit dem Beinamen des „gesunkenen“ zu brandmarken wäre. Wir finden, um kurz zu sein, überhaupt kein gesunkenes Zeitalter in „Antonius und Kleopatra“. Wer in des Dichters Andeutung des damaligen römischen Schlemmens die Darstellung jener Sitten erkennt, indem er von seiner eignen historischen Kenntniss hinzuthut, ein solcher hält sich nicht an den unmittelbaren Genuss des Kunstwerks, sondern findet die höhere Befriedigung erst darin, dass er die dramatische Anschauung in die Erfassung der geschichtlichen Idee umsetzt. Wir verehren die Höhe dieses Standpunktes, nur bekennen wir vom Kunstwerk selbst in dem Maasse erfüllt worden zu sein, dass wir das Interesse an der Dichtung und diese selbst auf der Waageschaale der historischen Idee abzuwägen nicht vermocht worden sind. Um aber auf die Galeere des Pompejus zurückzukehren, so scheint uns die breite Ausführung jener Scene wesentlich aus Gründen des Drama's, nicht aus historischen der Sache hervorgegangen zu sein. In der Breite derselben ist zunächst der Dualismus, die Zwiespältigkeit der römischen und nichtpolitischen Scenen unterbrochen: aus dem Ganzen des Drama's betrachtet, ist indess diese Ausführlichkeit eine beabsichtigte. Ein heiteres, ruhendes Leben ist hier entfaltet, um den Gegensatz der sich vorbereitenden Katastrophe um so ergreifender zu machen. Alles dies stimmt auf's Beste mit der von uns festgehaltenen Auffassung, dass das geschichtlich Bedeutende sich dem Aesthetischen und Persönlichen wesentlich unterordnet. Ganz anders ist dies in Richard III.: hier bewegt sich eine geschichtlich bestimmte Zeit in den Personen, in „Antonius und Kleopatra“ bewegen sich die Personen in einer historisch-angedeuteten Periode.

hineinträgt in die Fülle des Ergötzlichen. Plutarch (Cap. 32) erzählt: „Als die Unterhaltung lebhaft und die Scherze auf Kleopatra und Antonius in vollem Feuer waren, trat der Pirat Menas zu Pompejus heran und sagte ihm, so dass jene es nicht hören konnten: „Willst du, dass ich die Anker des Schiffes kappe und dich zum Herrn nicht bloss Siciliens und Sardiniens, sondern des ganzen römischen Reiches mache?“ Pompejus hörte es und sagte nach einigem Besinnen: „Das hättest du thun müssen, Menas, ohne es mir vorher zu sagen; so aber wollen wir es beim Alten lassen; denn es ist nicht meine Sache, eidbrüchig zu sein.“ — Soweit dies Gastmahl, das für den Beschauer einen behaglichen Ruhepunkt abgiebt, seiner Spannung Erholung gewährt unmittelbar vor der sich nun vorbereitenden Katastrophe. Noch einige Scenen leiten uns indess in abwechselnder Skizzirung und Ausführung zu dieser hinüber. Inzwischen nämlich Marcus Antonius sein Glück in Rom zu schmieden versucht hat, ist sein Legat Ventidius in Syrien auf's Erfolgreichste für jenes bemüht gewesen: die gefürchteten Parther sind geschlagen. Obgleich diese kurze (den 3. Akt eröffnende) Scene natürlich auch das Bild der ganzen Zeit zu ergänzen beiträgt, so füllt sie doch in der Oekonomie des Drama's selbst keine nennenswerthe Lücke aus. — Die 2. Scene zeigt uns die Zecher von Misenum bereits wieder in Rom, in Cäsar's Hause. Doch das glänzende Gelage hat keine erquicklichen Früchte getragen. Octavia weint, dass sie Rom verlassen soll, denn Antonius will nach Athen, Cäsar ist betrübt. Alsbald sehen wir Octavia und ihren neuen Gatten von Cäsar Abschied nehmen: der Letztere ist besorgt, Antonius verspricht das Beste, Octavia tritt wieder auffallend wenig hervor. Immer mehr sehen wir, dass es des Dichters Absicht nicht war, das Wesen der Octavia eingehender zu entwickeln und zur Geltung zu bringen, dass Kleopatra die unbedingte Heldin bleiben soll. Denn während der Reise der Neuvermählten nach Athen thut sich wiederum eine Scene im Königspalaste zu Alexandria vor uns auf, die in gewohntem Maasse bis zur spannenden Ausmalung der durch den Charakter der Königin und ihrer Situation bedingten Wechselwirkung sich vollendet. Heute ist der Bote vorsichtiger, der von Antonius und Octavia zu melden hat: wenn er aber das Aeussere der Letzteren so ungünstig als möglich abschildert, so müssen wir, mit dem Gegentheil bekannt, dies seinem Wunsche, der Königin gefallen zu wollen, anrechnen, die wir nunmehr, von bester Zuversicht erfüllt, wieder verlassen.

Immer näher rücken wir der Entscheidung: Denn wenn wir

jetzt (Sc. 4) in das Haus des Antonius zu Athen eintreten, so müssen wir sogleich erfahren, dass alle Befürchtungen Cäsar's und der Seinigen bereits ihre traurigste Verwirklichung erlitten haben. Antonius klagt seiner Gemahlin das Verhalten Cäsar's. Dieser hat neuen Krieg gegen Pompejus begonnen, ihn selbst vernachlässige er und thäte seiner kaum Erwähnung. Die edle Octavia fühlt die ganze Schwere dieses Zerwürfnisses: es ist eine edle und gehaltene Sprache, die Octavia führt, doch wiederum erfahren die sparsamen Züge, die ihr Wesen entfalten, keine lebensvollere Ausführung: sie erscheint grau in Grau gemalt mit der in allem Farbenglanze versinnlichten Kleopatra verglichen. Schon muss Octavia eilen, Rom zu erreichen, denn bereits rüstet Antonius gegen ihren Bruder: wir stehen hier an der Schwelle der Katastrophe. Wie sehr aber des Antonius ferneres Verhalten die Lage der Dinge auf die schlimmste Spitze zu treiben geeignet war, ersehen wir demnächst aus der wieder in Rom vor sich gehenden 6. Scene. Bereits ist Antonius nämlich wieder in Aegypten und in Alexandria, wo er auf goldenen Stühlen mit Kleopatra thront und — (dies erwähnt auch Plutarch als das Schlimmste seiner Handlungsweise) Kleopatra zur Beherrscherin von Lydien, Syrien, Cypern gemacht hat. Noch berathen die Männer, Mäcenas, Agrippa und Cäsar, hierüber, da tritt die zurückkehrende Octavia in den Kreis der Männer. Diese selbst weiss noch nicht, wie weit bereits Alles gediehen ist, wie viele Fürsten Antonius zum Kriege gegen Cäsar schon mit sich verbunden hat: Bocchus von Lybien, Archelaus von Cappadocien, Philadelphus von Paphlagonien, Adallas von Thracien, Malchus von Arabien, u. s. w. Dass Octavia von Antonius verstossen, bewegt Cäsar zu heftigem Zorne, der sich gleichsam sammelt in der Schale seiner Liebe zur theuren Schwester. — Zu schneller Entscheidung drängen jetzt die Ereignisse. Aber vergeblich wird derjenige, der aus den Blättern der Geschichte und durch die epische Kunst des Plutarch einen grossartigen Eindruck der allgemeinen Züge dieser Zeit empfangen hat, denselben wieder erkennen wollen in der jetzt sehr skizzenhaft gehaltenen Weiterführung unseres Drama's. Wenn aber die Personen des Drama's Träger der Ereignisse bleiben und die letzteren doch nur in leiser Andeutung beharren, so werden wir für dieses die dramatische Illusion schwächende Missverhältniss bei einem Shakespeare die Gründe im Drama selbst zu suchen haben. Wir werden finden, dass bei dem mehrfach von uns betonten Ueberwiegen des rein Persönlichen und Aesthetischen über das Historische der noch verfügbare Raum der dramatischen Anlage

sich gänzlich für die Darstellung des Liebespaares und ihrer letzten Schicksale in Anspruch nahm. Was vorläufig seiner sachlichen Selbständigkeit wegen — wie die Schlacht bei Actium — von allzudürftiger dramatischer Ausführung erscheint, das befreit sich von diesem Vorwurf, sobald seine dramatisch untergeordnete Bedeutung von der Intention des Dichters aus und vom poetischen Höhepunkte des Kunstwerks herab erkannt wird. Immerhin werden wir bei der in den folgenden Scenen zu erleidenden Einbusse des sachlichen — geschichtlichen — Eindruckes die Erwartung nähren dürfen, poetisch schadlos gehalten zu werden. Es tritt eben gerade in diesen Scenen das Charakteristische des Stückes am unverhülltesten hervor, dass nämlich das Interesse an den historischen Ereignissen ganz in den Dienst des Interesses am rein Persönlichen tritt. Was im streng historischen Drama Episode sein würde, ist mit überwiegendem Aufwande von Kunst bedacht und zum Wesentlichen erhoben worden. Jene gegenseitige Durchdringung grossartiger Charaktere und völkerbewegender Ereignisse, die sich z. B. in Richard III. so planvoll und ergreifend vollzieht, ward in Antonius und Kleopatra weniger angestrebt.

Wir werden kurz über diese Scenen hinweggehen dürfen. Nachdem wir von Octavia in Rom Abschied genommen, werden wir (Sc. 7) unmittelbar in Antonius' Lager bei Actium übergeführt. Im Streit ist Enobarbus und Kleopatra, welcher jener offen vorwirft, dass ihre Gegenwart jede Thätigkeit des Antonius lähme. Nach Plut. (Cap. 63) geht Enobarbus indessen schon vor der Schlacht von Actium in das Lager Cäsar's über. — Mit seinem Unterfeldherrn Canidius tritt jetzt Antonius auf: er ist voll Erstaunens über die Schnelligkeit Cäsar's, der bereits das Jonische Meer durchschnitten und Toryne eingenommen habe.

Antonius fasst den unheilvollen Entschluss, zur See zu kämpfen. Vergebens mahnt Enobarbus, dass Antonius' Flotte schwer und unbehülflich, die Cäsar's leicht und gewandt sei. Deutlich spricht sich Plutarch hiebei über Kleopatra's Verhalten aus (Cap. 63): „Endlich setzte es gleichwohl Kleopatra durch, dass der Krieg zur See entschieden werde, da sie bereits an Flucht dachte und ihrerseits berechnete, nicht wo sie zum Siege beitragen, sondern von wo sie, wenn Alles verloren sei, sich am leichtesten retten könne." — Es öffnet sich nun (Sc. 8) auch Cäsar's Lager vor uns, in einer Ebene bei Actium. Sogleich erscheinen auch Antonius und Enobarbus hier, und bald erfahren wir von dem Letzteren, dass das ägyptische Admiralschiff der Kleopatra (die Antonias) sich zur Flucht gewandt

habe. Im Gespräche des Enobarbus mit Scarus theilt sich der summarische Verlauf der Schlacht uns mit: Antonius' Schiffe sind im Nachtheil, er selbst schliesst sich der Treulosen an *(like a doting mallard)*. Canidius beschliesst der Gnade des Siegers sich anzuvertrauen, während Enobarbus, mit schon erschütterter Anhänglichkeit, Antonius nachfolgt.

Es ist ergreifend, bei Plutarch zu lesen, wie die von ihren Führern verlassenen Soldaten an die Treulosigkeit derselben nicht glauben können, und erwarten, Antonius werde plötzlich irgendwoher erscheinen.

Die grossartigen Züge, in welchen sich der Verlauf der Begebenheiten nach der Schlacht bei Actium entwickelt, konnten in unserm Drama sich nicht wiederspiegeln. Antonius, der nach Plutarch gleich jenem Timon von Athen den Umgang der Menschen mied, und niedergeworfen von so schweren Verlusten bei Pharos im Meere sich eine Wohnung baute, bis er allmählich die Lust zum Leben wiedergewann, wird beim Dichter mit leichter Mühe, durch wenige Worte und Bitten Kleopatra's, wieder der Alte. Eine Thräne der Geliebten wiegt die ganze Schwere des Verlustes wieder auf! Doch Cäsar folgt seinem Gegner auf dem Fusse. Wir befinden uns (Sc. 10) in seinem Lager in Aegypten. Cäsar weist die Anforderungen des Antonius, die Euphronius vermittelt, zurück: der Königin will er nur dann ihr Reich zurückgeben, wenn sie sich trennt von Antonius. — Enobarbus' Treue geräth in erneutes, bedenkliches Schwanken: ein Feind der Weiberherrschaft — so kennzeichnet ihn auch Plutarch — musste sein Groll um so mehr wachsen, als das Weiberregiment so üble Folgen getragen hat:

Die Pflicht, die fest an Thoren hält, macht Treue
Zur Thorheit selbst.

Und da Enobarbus nun auch erleben muss, wie zweideutig Kleopatra dem Boten Cäsar's (Thyreus) gegenüber sich äussert, so ist er entschlossen, seinen Herrn Antonius zu verlassen, den selbst das Theuerste aufgebe. Denn in der That ist die Königin bereit, „knieend ihre Krone Cäsar darzubringen," sie gestattet Thyreus ihre Hand zu küssen — da tritt Antonius ein. Wie die sinkende Macht mit um so heftigerer Leidenschaft sich an die Trümmer ihrer ehemaligen Grösse klammert, so entflammt sich Antonius' Zorn bei diesem Anblick zunächst gegen den verwegenen Thyreus:

Ihr spielt noch sichrer mit der Löwenbrut,
Als mit dem alten sterbenden,

bemerkt sehr treffend Enobarbus, dem die Scene eine Mahnung sein mochte den Verrath, welchem sein Gemüth bereits verpfändet war, vorsichtig zu bewerkstelligen. Antonius lässt den Thyreus peitschen (so erzählt auch Plutarch). Gegen Kleopatra wendet sich nun in bitteren Reden über ihre Unbeständigkeit sein Zorn, der indess bald in Schmerz über die eigene Lage sich auflöst:

O dass ich stände
Auf Basan's Hügel, die gehörnte Heerde
Zu überbrüllen, thierisch wild empört!
Denn dies fein-sittlich kundthun, wär', wie wenn
Der Hals im Strick dem Henker danken sollte,
Dass er's so brav gemacht. —

Doch Zorn und Schmerz des Antonius besänftigt sich schnell, wenn eine Kleopatra in überschwänglichem Erguss die Gefühle der Liebe und Treue ihm offenbart. Die leidenschaftliche Wallung des Mannes, die erst von Zorn und Schmerz fluthete, erfüllt sich mit der freudigeren Regung des Heroismus:

Dreifache Spannkraft! Dreifach Herz und Athem!
Tückisch gefochten! —

Aber der Held Antonius ist dem Zecher und Schlemmer nahe verwandt und so verwandelt sich denn der Zornige, Schmerzerfüllte, Heroische in schnellem Wechsel wieder in den alten Antonius, der den strengen Ernst des Lebens übertäubt durch rauschende Belustigung. Enobarbus, dessen verrathbrütendes Gemüth, an seinem früheren Humor verarmend, in scharfe Beobachtung der Dinge sich einspinnt, wird Recht behalten, wenn er sagt:

Nun möcht' er Aug' in Aug' dem Blitze dräu'n!
Doch Tollsein heisst nur aus der Angst geschreckt sein.
So hackt die Taub' auch auf den Strauss. Schon wieder,
Wenn unserm Feldherrn sich verengt das Hirn,
Wächst ihm das Herz. Zehrt am Verstand der Muth,
Frisst er das Schwert, mit dem er kämpft. Ich sinne,
Auf welche Art ich ihn verlassen mag.

So geht dem lauernden Verrath die lauernde Beobachtung voran, und indem die letztere sich in die Dienste jenes stellt, gewinnt der überredende Verstand an Schärfe und Spitze, während das sittliche Bewusstsein in gleichem Maasse sich abstumpft.

In Cäsar's Lager beginnt der 4. Akt. Die Herausforderung zum

Zweikampf hat Cäsar (der Geschichte gemäss) zurückgewiesen, er bereitet sich vor zur Schlacht. Sehr bezeichnend ist die wogende Stimmung des Antonius:

dann leb' ich oder bade
Die sterbende Ehre in dem Blute mir,
Das wieder Leben schafft.

Aber die Weichheit seines Gemüthes, dessen Zuversicht tief erschüttert ist, bekundet sich in den dankbaren Worten, mit denen er Abschied nimmt von seinen treuen Dienern, eine Weichheit, die recht die Kehrseite der früheren Aufwallung offenbart. Kurz berühren wir die folgende Scene, in welcher die Wachen vor dem Palaste sich zeigen und in wunderbarer, überirdischer Musik den Gott Hercules zu vernehmen glauben, der seinen bisherigen Schützling, Antonius, jetzt verlässt. Die Tradition des Volkes, welche die ausserordentlichen Vorgänge der Menschheit im Rahmen übernatürlicher, sie begleitender Erscheinungen dem anschauungsbedürftigen Sinne näherrückt, berichtete von jener wunderbaren Musik in der Nacht vor Antonius' Fall; die künstlerische Phantasie des Dichters scheute sich nicht, an die unbewusst wirkende des Volks sich anzulehnen. — Mit der nächsten (4.) Scene stehen wir bereits am Morgen abschliessender Ereignisse. Antonius rüstet sich, um ihn geschäftig ist die liebende Hand der Kleopatra und deren Dienerinnen. Wie er aber die Rüstung anlegt, Stück um Stück, Schiene um Schiene, so legt er den alten Helden wieder an, und wie er gewappnet vor der Geliebten steht, da ergreift ihn kriegerische Lust, stärker entfacht sich die Flamme derselben unter dem mächtigen Hauche der Liebe zu ihr: O Liebe, so ruft er aus,

Säh'st du doch heut mein Kämpfen, und verständest
Dies Königshandwerk, dann erblicktest du
Als Meister mich.

So steht er vor uns, umleuchtet vom Doppelgestirn der Liebe und des Heroismus. Zum ersten Male sehen wir Kleopatra mit dem Auge der Bewunderung haften auf dem Manne von Eisen. Doch — das fühlt die Königin — schon ruht sein Schicksal nicht mehr in seiner Hand, ihr Zutrauen, wenn nicht zu seiner Person, so doch zu seiner Sache liegt zertrümmert vor ihren Füssen. Nicht also ergeht es seinen Soldaten: denn die Kraft gegenwärtiger Kampfesbegierde muss die Besorgnisse, so begründet sie sein mögen, wie billig zerstreuen. Doch auf den glückwünschenden Zuruf, mit dem

man Antonius empfängt, folgt sogleich die böse Nachricht, dass Enobarbus in das Lager des Gegners entwichen ist. Aber seine Schätze hat er zurückgelassen: das Laster des Geizes hat nicht mitgewoben am Gespinnste seiner Treulosigkeit. Und Antonius? Plutarch erzählt, dass jener den Abfall des Enobarbus „mit schwerem Zorne" aufnahm, doch seine Schätze ihm nachzubringen befahl. Beim Dichter geht diese Entrüstung dem Akte der Grossmuth nicht voran: in der vom Grössesten gehobenen Seele konnte der Unwille über ein Geringeres nicht merkbar sich geltend machen.

Seines Erfolges gewiss sehen wir nun (Sc. 6) Cäsar: kühle Berechnung kann er üben, wo dem Gegner nur ein gewaltiger Flug des Genius die Kraft giebt, der Wucht des hereinbrechenden Geschicks sich entgegenzustellen. Der Beginn des Kampfes wird gemeldet: Cäsar begiebt sich dorthin, doch Enobarbus verweilt noch, mit ruhigem Blick Lage und Wesen der Gewaltherrn ermessend. Canidius, der zu Cäsar geflohen, hat „Kost und Löhnung, Nicht ehrendes Vertrau'n". Und schon bereut Enobarbus: wie muss diese Reue zu überwältigender Macht sich steigern, da ihm nun mit Antonius' Gruss das zurückgelassene Hab und Gut überbracht wird! Er mag nichts davon. Und nun er allein ist mit seinem Schmerze, dringt dieser in ergreifender Klage und Selbstanklage aus der Brust des Treulosen:

Ich bin der einz'ge Bösewicht auf Erden
Und fühl' es selbst am tiefsten.

An der Bewunderung des Antonius und seiner Grossmuth bricht sich der Strom seiner Klage. Er kann die Bürde des Lebens nicht mehr ertragen:

Nein, suchen will ich
'Nen Graben, wo ich sterben mag. — Der schmutzigste
Ziemt meiner letzten That am besten.

Es entspringt aus dem Anblicke der Reinheit und Stärke einer solchen sich selbst vernichtenden Reue ein Mitleid, das aus der allgemein menschlichen Schwäche entstammend, der Selbstverurtheilung die unsrige hinzuzufügen als grausam erscheinen lassen würde. Kaum einer Erwähnung bedarf es, dass die umständliche, sicherlich ergreifende Vorführung des Schuldbehafteten der Oekonomie des Drama's dazu dienen muss, den Kampf inzwischen ausfechten zu lassen, dessen Entscheidung wir nunmehr entgegensehen. Aus

dem kurzen Gespräch des Antonius, Scarus und Eros erhellt, dass der alte Löwe nicht umsonst seine sterbende Kraft geregt hat: ihm neigt der Sieg sich zu. Vom Schlachtfeld sehen wir uns alsbald unter die Wälle von Alexandria versetzt. (Sc. 8.) Cäsar ist in sein Lager zurückgedrängt. Antonius sagt seinen tapferen Kriegern Dank, ihm selbst aber eilt Kleopatra entgegen, der „lächelnd und frei zurückkehrt vom grossen Netz der Welt". Berauscht vom Siege ist Antonius, der auf der Höhe seiner selbst und seines Genius zu verharren scheint. Nun will er an Kleopatra's Hand die Strassen Alexandria's durchwandeln, auf das Glück des nächsten Tages trinken, die Stadt mit dem Klang der Drommeten betäuben. In der maasslosen Siegesfreude bekundet sich bereits das in sich haltlose Gemüth des Antonius.

Er hascht mit gieriger Hand nach der Frucht des Genusses, die bereits am Abgrund der Gefahr hängt. Wenn wir aber den bacchantischen Jubel zu Alexandria zu vernehmen glauben aus den Worten des Antonius, so wusste der Dichter die nun folgende Nacht auszufüllen durch einen in der Stille und Einsamkeit derselben sich vollziehenden Abschluss eines Lebens, das sich selbst nicht mehr zu ertragen fähig ist. Im Uebermaass des Genusses schwelgt der siegreiche Feldherr zu Alexandria; im Lager Cäsar's, seitab der Menge, befindet sich sein ehemaliger Vertrauter und Kampfgenosse Enobarbus: aber der einsame Schritt der Schildwachen ist in seiner Nähe, sie belauschen ihn, der sich bereitet vom Leben Abschied zu nehmen: den Mond ruft er zum Zeugen an, wenn seiner mit Hass gedacht werde, dass er bereut habe vor seinem Antlitz. Es spiegelt sich die Reinheit seiner Reue — in deren Gluth die Schuld sich zu verzehren scheint, indem sie zugleich Lebenslust und Lebenskraft versiegen lässt — im überirdischen Spiegel des nächtlichen Gestirnes.

Seine Seele tödtet sich selbst und mit ihr die Hülle des Leibes. Anders hatte Plutarch erzählt (Cap. 63); bei diesem tritt des Enobarbus Tod sogleich in dem Augenblicke ein, da er von Antonius, den er verrathen, seine Habseligkeiten erhält, „als hätte er seinen Sinn geändert, da seine Treulosigkeit und Verrätherei nicht verborgen blieb." — Werfen wir einen Rückblick auf den vom Dichter gezeichneten Enobarbus. Im Anfange entzog sich der moralische Standpunkt des Mannes unseren Augen vor seinem übersprudelnden Humor. Denn dieser entspringt in Bezug auf das Sittliche gleichsam auf neutralem Boden, wir dürfen auf das Vorwiegen oder den Mangel des Sittlichen von jenem aus noch keinen Schluss machen.

Enobarbus ist der Mond zur Sonne des Antonius, auch darin, dass er unbeständig ist. Beide sind gleichweit von Beschönigung ihrer Fehler entfernt. Das höhere Wesen des Antonius tritt um so lichter hervor auf dem Grunde des geringeren Geistes. Er ist ein vergröbertes Ebenbild seines Herrn und gerade in dem Punkte stellt der Unterschied beider Männer am schärfsten sich dar, worin sie sich am ähnlichsten sind, in der Gabe des Humors: grobkörniger und plumper ist er bei Enobarbus, geschliffener und gewählter bei Antonius: besonders nach den ersten Scenen scheint der Letztere von jenem unzertrennlich: in Gegensatz tretend und zustrebend zu ihm stellt sich hier das Verhältniss dar, welches zwischen dem bevorzugteren Menschen und seinem vergröberten Ebenbilde obzuwalten pflegt; mächtig treibt es den Ersteren, das eigene Wesen im Letzteren ergänzt zu erblicken, während zugleich aus dem angeschauten und so zu sagen erweiterten Ich das Verlangen in die edleren Schranken freiwillig zurückzukehren von selbst und um so kräftiger hervorgeht.

Aber vom Schicksal des Einzelnen wenden wir uns wiederum dem Ganzen zu. Der Tag ist angebrochen (Scene 10): hin und her zwischen den beiden Lagern bewegen sich die Anordnenden und Feldherren, bald Antonius und Scarus, bald Cäsar und die Seinigen. In wenigen Andeutungen öffnet sich uns die Perspective auf die Schlacht. Doch kurz ist das Schwanken: „Alles ist verloren!“ ruft Antonius aus, von Kleopatra glaubt er sich verrathen. Plötzlich steht sie vor ihm, die er eben mit den schwärzesten Farben gemalt hat: ruhig hört sie den Erguss seiner Schmähungen an, kein Wort erwidernd entfernt sie sich. Und wie Kleopatra hierdurch ihre Schuld einzugestehen scheint, so zertrümmert die Last derselben den letzten Pfeiler der Besonnenheit in Antonius. Er ist rasend, das Leben der Königin will er vernichten, sich selbst seiner Rache opfern.

So spannt der Bogen sich immer straffer, von welchem der vernichtende Pfeil sich einbohrt in das Glück der Liebenden. Im Palaste finden wir (Scene 11) Kleopatra, die bei ihren Frauen Schutz sucht vor dem Rasen des Antonius. Charmion weiss Rath: „Zum Grabmal!“ Dort solle Kleopatra sich einschliessen und Antonius melden, dass sie todt sei. Die List der Frauen gründet sich auf den unveränderlichen Boden der Liebe des Mannes. Auch hier wandelt die Muse ganz in den Bahnen der Geschichte, sie verschmäht es gerade jetzt am wenigsten, jede Blume, die sie am Wege der letzteren erblickt, in den reichen Kranz zu verflechten, den

sie jetzt zu winden im Begriffe ist. — Sehen wir, wie Antonius die Nachricht aufnimmt, während die Frauen sich zum Grabmal begeben. Mit Eros finden wir ihn (Scene 12) im Palaste. Inzwischen ist er ruhiger geworden, ohne den Entschluss, sich das Leben zu nehmen, geändert zu haben. Da meldet Mardian die Selbsttödtung Kleopatra's. Hören wir hier den Historiker, der über diesen Punkt vollständig vom Dichter aufgenommen ward. Plutarch (Cap. 76) erzählt: „Antonius glaubte es, und mit den Worten: „Was zögerst du noch, Anton? den einzigen und letzten Grund am Leben zu hangen hat dir das Schicksal genommen", ging er in sein Zimmer, schnallte seinen Panzer los, nahm ihn ab und sagte: „O Kleopatra, es schmerzt mich nicht, dass ich dich verloren habe; denn ich werde sogleich an denselben Ort gelangen; wohl aber, dass ich, ein solcher Feldherr, darauf betroffen worden bin, an Muth hinter einem Weibe zurückzustehen." Diese Andeutung entfachte sich in der Brust des Dichters zu glänzender Vision:

Ich komme, Königin! — Eros! — Wart' auf mich!
Wo Seelen sich auf Blumen betten, woll'n wir
Hinwandeln Hand in Hand,
Dass unserm freud'gen Gang die Geister staunen,
Selbst Dido und Aeneas einsam stehn
Und Alles uns umdrängt. —

Aehnlich wie hier vor der Seele des Antonius das Dunkel des Todes sich glänzend lichtet in der freudigen Vision, weiss der Dichter das immer näher rückende Furchtbare in das Gewand des Lieblichen zu kleiden. — Dass nun Eros, der treue Sklave des Antonius, von diesem aufgefordert ihn zu tödten, vielmehr sich selbst entleibt, entnahm das Drama gleich dem Vorhergehenden der Historie. Antonius stürzt sich nun in sein Schwert, doch der Tod erfolgt noch nicht unmittelbar. Mit demselben ringend trifft ihn Diomed, den Kleopatra zu ihm gesandt hat; erst jetzt erfährt Antonius die weibliche List und lässt sich nun zu Kleopatra in's Grabmal tragen.

Dorthin begeben auch wir uns jetzt (Sc. 13). Versuchen wir es, die beiden Scenen im Grabmal, zwischen welche sich eine kurze Scene im Lager Cäsar's stellt, in der Bedeutung des Einzelnen und der Wirksamkeit des Ganzes zu erörtern. Wie die Grösse ihres Unglücks in der Grösse des Kummers sich wiederspiegelt, so entspringt aus diesem klaren Erfassen ein gewisses Behagen für die Königin, das „alles Schreckliche und Entsetzliche" *(all strange and terrible events)* willkommen erscheinen lässt und seine unmittelbarste

Wirkung in der Verachtung allen Trostes ausübt. Obgleich gebunden in ihrem Unglücke und innerhalb desselben sich bewegend, schwebt sie doch mit einer gewissen Freiheit darüber. In dieser Grundstimmung liegt die Bedingung jenes sich selbst wahrenden Ebenmaasses der seelischen Bewegung, das wir bis zu ihrem Tode an der Königin bewundern werden.

Man bringt Antonius, der bereits „von seinem Tode umschwebt ist“, und den die Frauen zur Höhe des Monumentes emporziehen. Das jetzt mit dem Sterbenden bis an seinen sogleich erfolgenden Tod sich anknüpfende Gespräch deutet in der milden, mit seinem Schicksal versöhnten Gemüthsstimmung des Antonius, der sich freut, als Römer von einem Römer besiegt zu sein, den Tod aber von sich selbst empfangen zu haben, bereits auf ein ähnliches Scheiden der Kleopatra, und so ist dieser Sterbeakt des Antonius, bei welchem das Leben in seinem letzten Zug und Hauch sich in seiner Eigenthümlichkeit besiegelt, dazu angethan, das innere Gleichmaass in der Seele der überlebenden Königin zu befestigen. Für den Zuschauenden aber bildet der Tod des Antonius die vorbereitende Stufe für den Tod Kleopatra's. Denn so heftig auch das Ableben des Geliebten den Schmerz in ihrer Brust entzündete, so musste doch in der Gluth dieses Schmerzes der eigene Heroismus und der Entschluss, gleichfalls freiwillig das Leben zu verlassen, um so schneller zur Reife gelangen. Und so entspringt Kleopatra's Heroismus in jedem einzelnen Zuge aus einem gleichen Maasse weiblicher Weichheit: weit entfernt in ihrem Heroismus den Charakter der Weiblichkeit zu überspringen und eine kalte, vielleicht unheimliche Bewunderung zu erregen, erweckt sie eine die strengere Bewunderung und das wärmere Mitgefühl verschmelzende Theilnahme. Das Liebliche ist gebunden in der Strenge des Erhabenen, und eben deshalb um so wirkungsvoller. Es ist nicht ein blendendes Licht, welches die Muse hier ausstrahlt, sondern es gedeiht das Tragische zur Entfaltung reichhaltigster Wirkung, indem es in unablässiger und reizender Metamorphose als das schmelzend Liebliche, das rauschend Leidenschaftliche, das ruhig Erhabene zu erscheinen weiss.

Bereits ist die Königin dem Leben abgewandt: am erstarrenden Leichnam des Antonius erstarrt auch jede Liebe zum Leben in ihr:

Und wär's denn Sünde,
In das geheime Haus des Todes brechen,
Eh' er sich an uns wagt? —

Erfüllt von Todesmuth wendet sie sich hinweg vom Geliebten, den sie nun den Wachen zu bestatten befiehlt. Sie schliesst:

Wohin ich mich auch wende,
Mir bleibt kein Freund als Muth und schnelles Ende!

Der fünfte Akt eröffnet sich im Lager Cäsar's. In der Erschütterung, mit welcher dieser die Nachricht vom Tode seines Gegners aufnimmt, findet die Grösse desselben einen entsprechenden Widerhall. Dem Boten der Kleopatra giebt Cäsar die Versicherung, dass er ein freundliches und ehrenvolles Schicksal ihr zugedacht habe.

Treten wir aber mit der zweiten und letzten Scene wieder in das Monument der Königin, gleichsam in einen Tempel der Poesie, so wollen wir zunächst das Ganze des Dichters als solches geniessen und erst nachher den Blick auf das sehr abweichende Bild des Historikers richten.

Von Charmion und Iras umgeben, erscheint Kleopatra. Aus der Trostlosigkeit des äussern Lebens aber entspringt ihr bereits der Reichthum des innern Daseins. Der Sieger erscheint ihr armselig mit ihr selbst verglichen, denn jener ist nur Sklave des Schicksals, während sie in Freiheit über demselben steht. Der also Gestimmten überbringt Proculejus die Nachricht von der gütigen Absicht des Siegers. Doch zugleich hat jener mit zwei Wachen das Grabmal erstiegen, um sich ihrer Person zu versichern: man muss sie entwaffnen, damit sie nicht selbst Hand an sich lege. Proculejus sucht sie zu beruhigen. Aber sie ahnt, dass Cäsar sie im Triumph zu Rom aufführen wolle. Lieber will sie im Nilschlamm verderben, als jenes erleben. Doch das höhnende Bild dessen, was das Leben ihr noch zu bieten hat, löst sich sogleich ab in der gehobenen Erinnerung und Anschauung dessen, was es ihr einst geboten:

Mir träumt', es war einmal ein Marc Anton,
Sein Antlitz glich dem Firmament, geschmückt
Mit Sonn' und Mond, die ihre Bahn durchkreisend,
Dem kleinen O, der Erde Licht verliehn. —
Sein Fuss schritt über's Meer; sein droh'nder Arm
Stand auf dem Wappen dieser Welt als Helmschmuck;
Sein Wort war Harmonie wie Sphärenklang.

— his delights
Were dolphin-like; they show'd his back above
The element they liv'd in.

(Seine Freuden waren delphinenartig; sie zeigten seinen Nacken über dem Element, worin sie lebten.)

Dolabella kann dem hohen Sinne des Weibes und ihrem Geschick seine Theilnahme nicht versagen und so vertraut er ihr an, dass Cäsar sie im Triumph zu Rom aufführen wolle und eben fährt sie heftig auf über dies Vorhaben, — da erscheint Cäsar mit seiner Begleitung. Sie kniet nieder vor dem Imperator, aber die innere Würde wirft sie nicht fort von sich; denn sie ergiebt sich mehr äusserlich und unwillkürlich in ihre Lage, als dass sie innerlich von derselben überwunden würde. Und wie lieblich ist das Bekenntniss der Schwäche, das sie vor dem Sieger thut, von so heroischen Lippen:

Du einz'ger Herr der Welt,
Ich kann nicht meine Sache so entwerfen,
Dass sie ganz klar erscheine: ich bekenn' es,
Mich drücken solche Schwächen, wie vordem
Oft mein Geschlecht beschämt.

Die in aller Milde gemessene Herablassung des Imperators, vor dem die Königin kniet, die ihn überlistet, das aufrichtige Bekenntniss, das abgelegt zu sein scheint, um den Sieger zur Gnade zu bewegen, während in der That es ihrer innern Uebereinstimmung mit sich selbst zuzuschreiben ist — vereinigen sich, uns mit fesselndem Interesse an dieses Bild zu bannen. Darum schwebt über dieser Scene — die vor dem siegreichen Imperator erscheinende, zuerst knieende Königin — eine so wundersame Beleuchtung. Das Bekenntniss der Schuld, die Herablassung, Gemessenheit des Siegers, alles Einzelne wirft für das kundige Auge des Zuschauers auf dem sich ihm darbietenden Hintergrunde der von heroischem Entschlusse erfüllten Seelenstimmung Kleopatra's eine Reihe von Schattenbildern, die jede Erscheinung in ihr Gegentheil oder doch in etwas wesentlich Anderes als sie darstellt verwandelt. Der Vorgang mit Seleucus, dem Schatzmeister, der Cäsar verräth, dass sie von ihren Schätzen nur die Hälfte dargeboten; die Wuth Kleopatra's über diese Untreue des Dieners, die Sicherheit, die Cäsar aus Kleopatra's Aeusserung, sie habe damit Octavia's Gunst erwerben wollen, gewinnen muss, dass sie am Leben hängt, Alles dies steigert das Ergreifende der ganzen Scene. So weiss Kleopatra zu überlisten: je mehr sie dem Fluss der Ereignisse sich willenlos zu ergeben scheint, um so mehr Kraft gewinnt sie der Strömung desselben sich entgegenzusetzen.

Cäsar entfernt sich mit dem Versprechen, für sie zu sorgen,

„wie nur ein Freund vermag.“ Ein schneidender Gegensatz bekundet sich in Cäsar's und Kleopatra's Auffassung von der Letzteren Geschick. Denn wenn Cäsar sich bewusst ist, ihr nur Gutes zu erweisen, so misst er das Gute nach dem niederen Maassstabe des in der Liebe zum Leben aufgehenden Menschen. So bietet sich in der Gabe und Güte Cäsar's ein neuer Contrast dar, den hohen Sinn der Königin hervortreten zu lassen. Nur erhöht wird die Verzweiflung, nur schärfer treten die Umrisse der letztern hervor im Lichte jener vermeintlichen Milde.

Nun, Iras, sprich, was meinst du?
Zur Schau stehn sollst du, ein ägyptisch Püppchen,
In Rom, so gut wie ich; Handwerkersklaven
Mit schmier'gem Schurzfell, Maass und Hammer heben
Uns hoch, dass man uns sieht.

Aus der Energie des Anschauens dessen, das ihrer wartet, entspringt die Energie ihres Abscheues und aus diesem das Bewusstsein erhaben zu sein über solchem Geschick:

Jetzt, meine Frauen, schmückt mich königlich,
Holt meinen besten Schmuck, — —
Bring' meine Kron' und alles.

Es steht der Kleopatra wohl an, wenn sie den königlichen Schmuck der Krone vor uns anlegt: gross und königlich steht sie da, grösser als ihr Schicksal. Der fünfte Akt — ein in sich geschlossenes Kunstwerk — entfaltet die Grösse der sich dem Tode Weihenden, Moment für Moment nimmt dies unser Interesse in Anspruch, ganz abgesehen davon, wie wir über Schuld und Fehl ihres Lebens urtheilen mögen. Der Dichter löst hier das Problem, die dramatische Wirkung auf rein ästhetischem Wege zu erzielen, die Subjectivität des moralischen Urtheils zurücktreten zu lassen hinter die Objectivität der ästhetischen Wirkung. Das Moralische erfährt eine ästhetische Läuterung bei Kleopatra: Ihr naht der Tod auf leisen und lieblichen Schwingen, und von wie reichem Leben wird er getragen! Nun fügt auch noch das Naiv-Humoristische sich ein, dem tragischen Edelstein die letzte Fassung zu geben. Es ist jene Scene mit dem eintretenden Bauer, der sich mit behaglicher Geschwätzigkeit über die Nattern verbreitet, die er im feigengefüllten Korbe, wie ihm aufgetragen, darbringt. Und nun rüstet sich die Königliche zum Tode:

Gieb Krone mir und Kleid! Ich fühl' in mir
Unsterblich Sehnen. Nun soll diese Lippe
Nicht netzen mehr Aegyptens Traubensaft.
Rasch, gute Iras, rasch! mich dünkt, ich höre
Antonius' Ruf: ich seh' ihn sich erheben,
Mein edles Thun zu preisen; hör' ihn lachen
Ob Cäsar's Glück, wie Götter es dem Menschen
Als ihres künft'gen Zornes Vorwand geben.
Ich komme, mein Gemahl.
Jetzt sei mein Muth mein Recht auf diesen Namen!
Ganz Feu'r und Luft geb' ich dem niedern Leben
Die andern Elemente. — Seid ihr fertig,
So kommt, nehmt meiner Lippen letzte Wärme! —
Leb' wohl, du gute Charmion! liebste Iras!
Ein langes Lebewohl!

Es ist der Kuss des Todes für Iras. — Welche Verklärung umschwebt jetzt die Gestalt der Königin! Wie ist die Glorie des Heroismus, der in seinem reichen Strahlenkranze die noch Lebende gleichsam über das Leben hinaushebt, durchwoben von aller Farbenpracht der Liebe zu ihm! Wie erschliesst die reizende Ungeduld das Leben zu verlassen ihr Gemüth, immer neue, liebliche Blüthen auf die Schwelle des Todes zu streuen, Blüthen, die bereits der erhöhten Lebenssphäre zu entstammen scheinen, der sie jetzt zueilt.

Es ist, als würde sie vor unseren Augen zu Marmor, als fühlten wir selbst einen leisen Schauer der Marmorkälte, wenn die letzte Wärme ihrer Lippen, die mit jedem Athemzuge dem Unsterblichen sich verwandter fühlen, Iras als Hauch des Todesengels berührt. Und nun ist Iras ihr doch zuvorgekommen: sie wird Antonius früher wiedersehen als sie selbst; schnell ergreift sie eine der Schlangen und setzt sie an die Brust, „dass sie mit scharfem Zahn den verworrenen Knoten des Lebens auf Einmal löse.“

With thy sharp teeth this knot intrinsicate
Of life at once untie.

Das närrische Thierchen zaudert anzubeissen, sie redet ihm zu, aber mit lautem Ausruf stört Charmion: „Still, still!“ beschwichtigt Kleopatra,

Siehst du den Säugling nicht, an meiner Brust
In Schlaf die Amme saugen?

(Dost thou not see my baby at my breast, That sucks the nurse asleep?)

Und während Charmion noch einmal von schmerzlichem Ausruf bewegt wird, fährt die gelassen Scheidende fort:

So süss wie Balsam, lind wie Luft, so lieblich
O mein Anton! — Ja, komm, dich nehm' ich auch.
(Sie setzt eine andere Schlange an ihren Arm)
Was zaudr' ich noch —

und sie sinkt in die dunkeln Arme des Todes. — Vielleicht ist das Furchtbare, ja Grässliche nie lieblicher dargestellt worden. Der jammernden Charmion bleibt nur übrig, der Verblichenen die Krone zurechtzurücken, dem eintretenden Cäsar, in prächtigem Leichenpomp die Bestattung vollziehen zu lassen. Die Schlussworte des Octavianus, welche das Stück beendigen, sind diese:

Mit ihrem Marc Anton lasst sie bestatten! —
Kein Grab der Erde schliesst je wieder ein
Solch hohes Paar. Der ernste Ausgang rührt
Selbst den, der ihn veranlasst, und ihr Schicksal
Wirbt so viel Leid für sie, als Ruhm für den,
Der sie gestürzt. Lasst unsre Kriegerschaaren
In Feierpracht begleiten diese Bahren,
Und dann nach Rom. — Komm, Dolabella, dir,
Vertrau'n wir der Bestattung grosse Zier.

Kreyssig leitet diese Rede mit den Worten ein: „In seiner ganzen Würde legt sich dann dieser Anstandsmantel um das Bild der gesättigten Selbstsucht in den Schlussworten"; und fährt fort: „Eine stattliche Leichenpredigt, die den Appetit beim Todtenschmause und dem geschäftlichen Frohsinn bei der Testamentsvollstreckung weiter nicht schaden wird."

Eine solche Ereiferung über das milde und maassvolle Verfahren des Siegers schliesst sich, wie uns scheint, nicht allein von jeglicher antiken, sondern auch von aller historisch-strengeren Auffassung der Personen und Ereignisse aus. Es ist gewiss das beste Zeichen für die lebendige Individualität der vom Dichter geschaffenen oder gezeichneten Charaktere, wenn sich an dieselben eine nahezu persönliche Ab- oder Zuneigung der Kritiker knüpfen kann. Mit welcher, sogar das Zeugniss der Feinde nicht achtenden Härte urtheilt Gervinus über Antonius! Kreyssig hat diesen persönlichen Widerwillen gegen Antonius nicht, um so schärfer verfährt er gegen Octavianus, wie denn, so scheint es, in diesem „gesunkenen Zeitalter", an einer Person nur dann Vorzüge gepriesen

werden, wenn die Schattenseiten einer anderen dadurch um so stärker hervortreten: so wird wenigstens das Gleichgewicht dieses „Zeitalters" gewahrt! Ueber Octavianus aber scheint uns Ulrici (p. 638) das Angemessene gesagt zu haben: „Octavianus hat nicht nur die schon in sich gebrochene Heldengrösse, Feldherrnkunst und Geistesüberlegenheit eines Antonius, sondern auch die buhlerischen Künste einer Kleopatra besiegt, und dieser Sieg ist ihm höher anzurechnen als jener. Er behält daher überall vor dem Richterstuhl der Geschichte Recht, weil auch das innere, sittliche Recht stärker auf seiner Seite ist. Er ist freilich ehrgeizig und herrschsüchtig; allein das sind seine Gegner auch." Ulrici's weitere Charakteristik des Octavianus greift über unser Drama hinaus. — Hiermit schliesst das bis zum letzten Ende sich mächtig steigernde Werk Shakespeare's. Nachdem wir aber das glänzende Bild des Dichters in uns aufgenommen, mögen wir auch auf die etwas düsterern Züge des Historikers unsern Blick wenden. Wir bezeichneten den Punkt, wo Kleopatra sich in's Monument begiebt, als denjenigen, von dem an das historische Bild und das poetische wesentlich auseinander fallen. Wir werden dies aus dem 83. Capitel bei Plutarch sogleich ersehen: „Es kam aber auch Cäsar selbst nach Verlauf einiger Tage, um mit ihr zu sprechen und um sie zu beruhigen. Sie lag elend auf ein Strohlager hingestreckt; als er eintrat, sprang sie nur mit einem einzigen Chiton bekleidet auf und stürzte ihm zu Füssen, Kopf und Gesicht furchtbar verwildert, mit bebender Stimme und erloschenem Auge. Noch waren auch viele Spuren sichtbar, wie sie ihre Brust zerfleischt hatte, und überhaupt schien es mit ihrem Körper um Nichts besser als mit ihrer Seele zu stehen. Jedoch war jene alte Anmuth und Keckheit der Jugend nicht ganz und gar erloschen, sondern blitzte trotz ihres jetzigen Zustandes hier und da von innen hervor und zeigte sich zugleich in den Bewegungen ihres Antlitzes. Cäsar bat sie, sich niederzulegen und setzte sich zu ihr, worauf sie eine Rechtfertigung begann, in der sie das Geschehene auf äusseren Zwang und Furcht vor Antonius schob; Cäsar wusste ihr bei jedem einzelnen Punkte zu begegnen und sie zu widerlegen, so dass sie bald zur Erregung von Mitleid und flehentlichen Bitten überging, ganz als wäre sie eine Person, die sich vom Leben nicht losreissen könne." Es ist ein ganz andrer Eindruck, den wir hier von Kleopatra erhalten — der Eindruck äusserster Gesunkenheit; und in dem Augenblicke, da sich unser Mitleid für sie regt, verwandelt sich dasselbe nahezu in Abscheu: weit entfernt ein Geständniss der

Schuld abzulegen — wie beim Dichter — klagt sie vielmehr den eben verschiedenen Antonius an. Dass ihr dies nicht gelingt, dass Cäsar ihr seine Gunst versagt, so milde er auch mit ihr verfährt, dies erscheint als der eigentliche Grund ihrer Selbsttödtung, die hiermit keineswegs als That heroischer Liebe zu Antonius, sondern als solche der Verzweiflung erscheint. Die historische Kleopatra betrauert in dem gestorbenen Antonius nur den Tod ihres einstigen Glückes. Der Dichter bedurfte der überschwänglich liebenden Kleopatra, nur so konnte er dem Akte der Selbsttödtung, der beim Historiker nur berichtet, nicht geschildert wird — jenen glänzenden Rahmen geben. So sehr aber jene Fülle poetischer Rede, mit der der Dichter die sich zum Tode Bereitende ausstattet, der Erfindung des Ersteren angehört, so wenig entbehrte er doch einer historischen Beziehung in jenen Reden und Ergüssen Kleopatra's. Es kann uns nicht entgehen, dass dieselben gleichsam eine lyrische Auflösung der Worte des Antonius sind: „O Kleopatra, es schmerzt mich nicht, dass ich dich verloren habe; denn ich werde sogleich an denselben Ort gelangen."

So sehr aus der obigen Erzählung Plutarch's von selbst erhellt, dass der Dichter am Schlusse des Dramas, besonders in Bezug auf die Motive, aus ästhetischen Rücksichten den Historiker verlassen und die Bahn eigener Erfindung wandeln musste, so wenig war nach der von uns angestellten Prüfung des ganzen Dramas die Unterordnung des historisch Bedeutenden unter das Persönliche sachlich geboten. Der Standpunkt des Dichters ging aus dessen freier Wahl hervor. Erlitten wir aber eine gewisse sachliche Einbusse, so sind wir hierfür poetisch schadlos gehalten worden. Der Vorzug und die Bedeutung des Werkes wird daher weniger nach der historischen Seite hin zu suchen sein. Dagegen ist das rein Poetische zu einer seltenen Pracht gediehen. Indem Shakespeare das historische Drama auf den ausländischen Boden versetzte, erging es ihm, wie uns scheint, ähnlich wie einem Gärtner, der die Erdbeere aus dem Walde in seinen Garten verpflanzt, sie wird grösser, prächtiger, aber ihren eigentlichen Duft hat sie eingebüsst. Mit solchem Duft möchten wir den patriotischen, geschichtlichen Hauch vergleichen, der die englischen Historien Shakespeare's durchweht. Aber eben daraus, dass in „Antonius und Kleopatra" die Entwicklung des Historischen hinter der des Liebesverhältnisses zurückstand, erklärt sich die minder straffe Zusammenfassung des Ersteren und des Ganzen. Uns scheint die ganze in der Tragödie dargestellte Welt nur Folie zur Entwicklung des Liebesverhältnisses. Shakespeare

wollte sichtlich das durch die Vielheit der Action und der Scenen äusserlich getheilte Interesse innerlich ungetheilt erhalten wissen. Diese Intention wird der Dichter leichter erreichen, wenn wir das Stück lesen als wenn wir es sehen. Hier aber wird der scenische Dualismus des Ganzen sich nicht wohl verdecken lassen. Aus diesem dramatischen Mangel leiten wir insbesondere die geringere Bühnenbeliebtheit des Stückes her. In keiner Weise aber sind wir im Stande, den Gesammteindruck dieser Tragödie dahin zu bestimmen, dass sie an den Timon von Athen erinnerte. Kreyssig schliesst seine Vorlesung über unser Stück mit den Worten: „Aber diese ganze Zeit mit allen ihren Vertretern bildet ein fortlaufendes, niederschlagendes Gemälde menschlicher Schwäche. Es ist kein Vorwurf für den Dichter, aber auch kein Vorwurf für den Geschmack der Leser und Zuschauer, dass dieses ebenso niederschlagende als belehrende Bild die Beliebtheit nicht gewonnen hat, deren die Shakespeare'schen Darstellungen grosser und aufsteigender Geschichtsepochen sich erfreuen." Wir glauben, dass diese Auffassung das historische Bild der Zeit zu sehr in das Drama übertrage: man ist leicht versucht, aus der Kenntniss der Geschichte das dramatische Bild in der bezeichneten Weise zu deuten, aus dem Drama selbst aber, glauben wir, könne dies nicht geschehen. Wir können uns nicht überreden, dass Shakespeare ein solches niederschlagendes Bild in diesem Stücke habe zeichnen wollen. Sehr treffend aber erscheint uns die Bemerkung P. Heyse's (Einleitung p. VII): „Die schulmässige Ansicht, die Shakespeare zu einem gewissenhaften Moralisten macht, vor Allem darauf bedacht, in den Schicksalen der Menschen das Gleichgewicht von Schuld und Busse aufzudecken, kommt meines Erachtens vor keinem Stück verlegener in's Gedränge als Angesichts dieser Tragödie." . . . Um aber hier noch einmal auf die Auffassung unseres Stückes zurückzukommen, welche den historischen Charakter desselben besonders hervorhebt, das an orientalischer Ueppigkeit zu Grunde gehende Römerthum, so vermochten wir jenes „gesunkene Zeitalter" als solches nicht im Drama zu finden. Wohl aber dürfen wir sagen, dass dieser Untergang des Römerthums symbolisch vom Dichter versinnlicht sei in dem Schicksale der beiden Hauptpersonen. Nur erscheint uns in einem dichterischen Werke die Dichtung Hauptsache zu sein, deren Genuss in symbolische Auffassung zu verwandeln Niemandem benommen, von Niemandem aber auch als Gipfel des Verständnisses gefordert werden kann.

Shakespeare giebt eben keine moralische Anweisung in diesem Stücke: er lässt die sittliche Schuld eine vorwiegend ästhetische Läuterung erfahren, die menschliche Schwäche sich verklären an der Quelle der Schönheit. Wo aber das waltende Ebenmaass der Schönheit, hebend und mildernd zugleich, dem innern Heroismus des Geistes sich verbindet, da herrscht eine freundliche Macht, da kann das Sittliche nicht untergehen.

Zur Shakespeare'schen Textkritik.

Ein Sendschreiben an den Herausgeber.

Von

Dr. Alexander Schmidt.

Sie haben so Unrecht nicht, verehrter Freund, wenn Sie Ihrer Einladung, Ihnen für das nächste Jahrbuch einen Beitrag zur Kritik des Shakespeare'schen Textes zu liefern, die Bemerkung hinzufügen, dass Sie nach unserer persönlichen Begegnung im letzten Jahr nicht eben Emendationsversuche von mir erwarteten. In der That möchte es kaum Jemand geben, der gegen die meisten Vorschläge Anderer zur Aufbesserung des überlieferten Textes zurückhaltender und zu eignen Experimenten der Art schwerer entschlossen wäre. Es muss eine zwingende, gar nicht abzuweisende Nothwendigkeit sein, die mich bestimmen soll, von Conjecturen Notiz zu nehmen und sie wohl gar in den Text hineinzucorrigiren. Sie würden mich aber verkennen, wenn Sie annehmen wollten, dass ich die Berechtigung des Emendirens an und für sich in Abrede stellte oder aus einem Fehler des Temperaments für den Reiz unempfänglich wäre, den eine wirkliche geistvolle Wiederherstellung des verlorenen oder entstellten dichterischen Gedankens auf jeden sinnigen Menschen üben muss. Ich wäre wahrlich der letzte, welcher den Männern, deren Scharfsinn und Feingefühl uns nicht selten aus dem Schutt verworrener Buchstaben das ächteste Gold der Poesie hervorgezaubert hat, den gebührenden Dank verkümmern wollte. Auch konnte mich eine tägliche Benutzung der ersten Folio in dem schönen photolithographirten Abdruck von Staunton keinen Augenblick darüber im Zweifel

lassen, dass der alte Text zwar nicht in dem Grade, wie man es gewöhnlich darstellt, corrumpirt, aber doch an unzähligen Stellen der Correctur durchaus benöthigt ist.

Wollte man den Conservativen und Reformern, in welche beiden Hauptparteien auch die Textkritiker sich scheiden, ihren leitenden Grundsatz abfragen, so würden ihre Antworten vermuthlich nicht sehr verschieden lauten. Beide würden es ohne Zweifel für die oberste Richtschnur alles verständigen Verfahrens erklären, dass einmal der in den alten Ausgaben gebotene Text unbedingt und unzweifelhaft corrumpirt sein müsse, um eine Aenderung zu rechtfertigen, und dass ferner nur diejenige Emendation Anspruch auf Anerkennung habe, welche in nachweislichem Einklange und Zusammenhange mit der Ausdrucksweise, dem Stil und Charakter des Dichters steht. Aber so einfach und selbstverständlich dieser Kanon scheint, so wenig vermag er doch in der Praxis zur Verständigung zu führen, da in jedem einzelnen Fall die Meinungen über das, was für verdorben gelten soll, und über das, was den gegebenen Bedingungen gemäss ist, himmelweit auseinandergehn. Wollen die Einen Alles erhalten wissen, was nur überhaupt eine Deutung zulässt, so zweifeln die Andern nicht bloss das absolut Sinnlose an, sondern Alles, was ihnen nicht poetisch, nicht geistreich, nicht logisch genug vorkommt, was sie selbst nach ihrer Meinung besser hätten machen können, überkleiden die vermeintlichen oder ja wohl auch möglichen dichterischen Schwächen mit ihren Schönpflästerchen, und würden, wenn nicht zum Glück die meisten Editoren in Bezug auf fremde Conjecturen sich möglichst ablehnend verhielten, aus dem Shakespeare'schen Text bald das gemacht haben, was der Dichter selbst mit einem seiner bezeichnendsten Ausdrücke *patchery* nennt.

Für dieses Verbesserungsfieber, an welchem mehr oder weniger selbst Männer leiden, denen die Literatur ausserordentlich viel verdankt, wüsste ich kein besseres Heilmittel vorzuschlagen, als ein anhaltendes und sorgfältiges Studium der grossen Cambridger Ausgabe, in welcher, wenn auch leider nicht Alles, so doch ziemlich Alles zusammengestellt ist, was bisher für die Textkritik geschehen. Da begegnet man durchschnittlich wohl bei jeder dritten Zeile den Einfällen heissblütiger Emendatoren, über welche die Zeit ruhig aber unerbittlich zur Tagesordnung übergegangen und zum Text der Folios und Quartos zurückgekehrt ist. Wen hier die Spuren nicht schrecken, für den ist jedes *Memento mori* vergebens. Wer aber einigermaassen aus der Vergangenheit auf die Zukunft zu schliessen gelernt hat, wird nicht unschwer zu der Folgerung gelangen, dass

auch das Meiste von dem, was die Koryphäen der heutigen Kritik an Conjecturen zu Markte gebracht haben, einst denselben Weg des Todes treten wird, und wenn er diesem Gedanken nachhängt, wird „seine Seele unfehlbar bei jedem Schritt stiller werden".

Man kann es unserer Zeit ohne Ruhmredigkeit bezeugen, dass sie, Alles in Allem genommen, die alten Texte mit grösserer Vorsicht und Pietät behandelt, als die ersten Herausgeber, welche sich zwar das dauernde Verdienst erwarben, sie von den offenbarsten Druckfehlern zu säubern und damit lesbar zu machen, aber zugleich das Kind mit dem Bade ausschütteten, indem sie ihre eigne Sprache an Stelle der Shakespeare'schen setzten und Alles, was ihnen unverständlich geworden war, glaubten corrigiren zu müssen. Wenn man gegen dies Verfahren gegenwärtig einen unleugbaren Fortschritt wahrnimmt, so ist das eine natürliche Frucht der erweiterten Literatur- und Sprachkenntniss, welche sich zur Zeit Rowes und selbst Johnson's in den Windeln, und kaum noch in den Windeln befand. Heutzutage ist sie soweit herangewachsen, dass sie sich schon mit einer gewissen Artigkeit zu bewegen weiss, aber sie steht doch noch schwach auf den Füssen, und ehe man sich's versieht, kommt sie zu Falle. Erst wenn sie sich zu ihrer vollen Kraft entwickelt haben wird, darf man auf eine Textkritik rechnen, die mit sicherer Herrschaft über das dem Dichter eigenthümliche Sprachgebiet und nach unumstösslichen Regeln zu Werke geht, statt, wie es sich gerade trifft, mit glücklichen oder unglücklichen Einfällen um sich zu werfen. Eine solche Kritik — das lässt sich nicht bezweifeln — wird Manches beseitigen, was bisher noch Niemandem verdächtig erschienen; häufiger aber wird sie in ein ungeahntes Licht stellen und vollständig rechtfertigen, was man bisher für ein bequemes Uebungsobject des divinatorischen Scharfsinns angesehn.

Erlauben Sie mir, es an einigen Beispielen deutlich zu machen, dass ich mit gutem Grunde dies für den natürlichen Entwickelungsgang der Textkritik halte. So spärlich sie auch ausfallen mögen — da es mir vor der Hand an der nöthigen Musse fehlt, etwas Umfassendes zusammenzustellen — so werden sie doch hinreichend darthun, dass unsere englische Sprachkenntniss noch nach allen Seiten hin, sowohl was ihren lexicalischen Umfang, als was die Sicherheit der Hermeneutik und Grammatik betrifft, an grossen Lücken leidet.

In *Measure for Measure* III, 1, 89 [1]) sagt Isabella zu ihrem Bruder Claudio in Bezug auf Angelo:

[1]) Die Citate sind nach der *Globe-Edition*.

This outward-sainted deputy,
Whose settled visage and deliberate word
Nips youth i' the head and follies doth emmew
As falcon doth the fowl, is yet a devil;
His filth within being cast, he would appear
A pond as deep as hell.

Claudio. *The prenzie Angelo!*

Isab. *O, 'tis the cunning livery of hell,*
The damned'st body to invest and cover
In prenzie guards!

Vor den Cambridger Editoren hat jeder Herausgeber das Wort *prenzie,* obgleich es sich in vier Versen zweimal wiederholt, ohne Weiteres für eine Corruption gehalten und bald *princely,* bald *precise* an die Stelle gesetzt. Man hätte wohl so viel Tact haben können, zu fühlen, dass weder *princely* oder *precise* in den Mund des frivolen und durch seine Behandlung gereizten Claudio passt. Aber beides gab doch einen Sinn, während *prenzie* von vornherein für Nonsens erklärt wurde. Nun haben aber die Cambridger durch einen glücklichen Zufall — mehr kann man es nicht nennen — im Glossarium der Burns'schen *Poems* gefunden: *Primsie = demure, precise,* „zimperlich", also fast genau dasselbe Wort, genau in derselben Bedeutung, deren man an unserer Stelle bedurfte. Ich habe mich die Mühe nicht verdriessen lassen, Burns' Gedichte nach dieser Vocabel zu durchsuchen; sie findet sich nur in der neunten Strophe von *Halloween:*

Poor Willie, wi' his bow-kail runt,
Was brunt wi' primsie Mallie;
An' Mallie, nae doubt, took the drunt,
To be compar'd to Willie;
Mall's nit lap out wi' pridefu' fling,
An' her ain fit it brunt it;
While Willie lap, an' swore, by jing,
'Twas just the way he wanted
To be that night.

Es kann keine Frage sein, dass wir ein dialectisches Derivativum von *prim* vor uns haben, dessen Bedeutung sich in ähnlicher Richtung entwickelte wie die des allgemein gebräuchlichen *nice;* aber ich möchte nicht rathen, für *prenzie* nun *primsy* zu setzen, sondern lieber abzuwarten, ob sich nicht noch eine neue Spur für

die Geschichte des Wortes findet. Clarke behauptet, bei Skelton in demselben Sinne *prender* gelesen zu haben. — Ein solcher Fall, sollte ich meinen, müsste zur Vorsicht mahnen. Wer kann wissen, ob nicht einst auch das berüchtigte *Ullorxa* in Timon III, 4, 112 verständlich werden wird? Was hilft es uns, wenn an Stelle des Verses

Lucius, Lucullus and Sempronius Ullorxa, all

Collier corrigirt:

Lucius, Lucullus and Sempronius, all, look, sir;

Walker:	*Sempronius, Valerius, all;*
Delius:	*Sempronius — O my lord! — All;*
Grant White:	*Sempronius, Ventidius, all;*
Keightley:	*Sempronius, all on 'em, all;*
die Cambridger:	*Sempronius: all, sirrah, all.*

Keine einzige von all diesen Verbesserungen hat das Gepräge der Untrüglichkeit, oder auch nur einer dringenden Wahrscheinlichkeit, und ein besonnener Herausgeber wird am besten thun, *Ullorxa* ruhig stehen zu lassen und ein *Non liquet* dabei zu setzen.

Aber nicht nur unsere Kenntniss des Englischen überhaupt nach seinen verschiedenen Perioden und Dialecten ist noch äusserst lückenhaft, sondern der eigenste Sprachschatz Shakespeare's, mit welchem man nach einer anderthalbhundertjährigen Commentatorenarbeit die vollständigste Vertrautheit voraussetzen sollte, bedarf noch sehr der Forschung und Sichtung. Wir können nicht mit Bestimmtheit behaupten, dass wir mit jedem Wort bei ihm den Sinn verbinden, den er damit verbunden hat, und was seine Art der Wortbildung und Verbindung betrifft, so sind wir noch keinen Augenblick über eine gelegentliche und fragmentarische Erläuterung und Deutung hinausgekommen. Ja wir kennen nicht einmal mit irgend befriedigender Sicherheit den äusseren Umfang und die Grenzen seines Sprachgebiets, wenn gleich mancher Besitzer der Clarke'schen *Complete Concordance* des seligen Glaubens leben mag, in diesem Buch den Schlüssel zu aller Shakespeare-Gelehrsamkeit und eine unerschöpfliche Fundgrube zu neuen Büchern zu besitzen.

Im *Merchant of Ven.* II, 5, 43 singt Launcelot der Jessica zu:

There will come a Christian by,
Will be worth a Jewes eye.

So schreiben die Quartos und die beiden ältesten Folios; die dritte

und vierte Folio (von 1663 und 1685) lesen: *Will be worth a Jew's eye.* Alle modernen Editoren machen daraus nach Pope's Vorgang:

Will be worth a Jewess' eye.

Keinem einzigen unter ihnen ist es eingefallen zu fragen, ob in Shakespeare's Zeit auch schon die Femininform *Jewess* existirte. Sie existirte aber noch nicht; *Jew* war *generis communis,* ähnlich wie *heir,* von welchem das Femininum *heiress* auch erst späteren Ursprungs ist (vgl. *Merch.* II, 3, 11: *Most beautiful pagan, most sweet Jew!* und 6, 51). An der vorliegenden Stelle war allerdings die Verführung zu einem solchen Schnitzer gross genug, da durch das zweisilbige *Jewess* der reguläre trochäische Rhythmus hergestellt wird. Man hätte zwar bedenken können, dass eine solche Rücksicht bei Shakespeare, namentlich wo er populäre Liederreime handhabt, nicht viel verfangen will. Man hätte ferner wissen können, dass Shakespeare nicht selten aus dem s des sächsischen Genitivs eine eigne Silbe macht. So im *Mids. Dream* II, 1, 7:

I do wander every where,
Swifter than the moon's sphere;

wo Steevens durchaus *moony* lesen wollte; in *Love's Lab. Lost* V, 2, 332:

To show his teeth as white as whale's bone;

in *Two Gentl.* I, 2, 137:

I see you have a month's mind to them;

wie ähnlich auch das s des Plurals in *Henry IV.* 3. Th. II, 5, 38:

So minutes, hours, days, months and years;

in welchem Verse *hours* und *months* zweisilbig zu lesen sind. Dergleichen hätte man wohl bedenken und wissen sollen, aber man bedachte es nicht, oder wusste es vielleicht auch nicht.

Ein zweites Beispiel für meine Behauptung mögen mir zwei Begriffe geben, deren verbreitete und vielleicht allgemeine Missdeutung mir die Durchsicht der Schlegel'schen Uebersetzung nahe gelegt hat: *humanity* und *humility.* Johnson, Webster und Lucas, sämmtlich Lexicographen, welche auf ältere Schriftsteller häufig Bezug nehmen und demnach Anspruch auf historische Sprachkenntniss machen, geben für das letztere ausschliesslich die heute gangbare Bedeutung an. Johnson: *Humility;* 1) *Freedom from pride, modesty,*

not arrogance; 2) *Act of submission.* Webster: 1) ***Freedom from pride and arrogance; humbleness of mind, a modest estimate of one's own worth.*** 2) *Act of submission.* Lucas: Demuth, Bescheidenheit, Erniedrigung. Und mehr scheinen auch die Commentatoren Shakespeare's über das Wort nicht zu wissen.

In *Love's Lab. Lost* IV, 3, 349 sagt Biron:

Never durst poet touch a pen to write
Until his ink were temper'd with Love's sighs;
O, then his lines would ravage savage ears
And plant in tyrants mild humility.

Hier hatte schon Griffith *humanity* für *humility* vorgeschlagen; Collier fand dieselbe Verbesserung in seinem alten Folio-Corrector, und bemerkt dazu: *An evident improvement, since tyrants are void rather of humanity than of humility, and the preceding line shows that the correction must be right.* So eine der ersten Autoritäten auf dem Gebiet der Shakespeare-Kunde. Eine Untersuchung, ob *humanity* auch bei Shakespeare die heutige Bedeutung „Humanität, Menschlichkeit" habe, oder ob es nicht möglicher Weise einen ganz anderen Begriff ausdrücke, kam Collier nicht in den Sinn.

Und doch ist nichts gewisser, als dass *humanity* bei Shakespeare niemals das ausdrückt, was wir heute damit bezeichnen, sondern das Menschenthum: *the peculiar nature of man.* Wir führen zum Beweise alle Stellen auf, in denen das Wort sich findet.

Othello I, 3, 317: *Ere I would say, I would drown myself for the love of a guinea-hen, I would change my humanity with a baboon.* Hamlet III, 2, 39: *O, there be players that I have seen play, and that .... have so strutted and bellowed that I have thought some of nature's journeymen had made men and not made them well, they imitated humanity so abominably.* Timon I, 1, 284: *He's opposite to humanity* (d. h. ein Menschenfeind). III, 6, 115:

henceforth hated be
Of Timon man and all humanity!

IV, 3, 300: *The middle of humanity thou never knewest, but the extremity of both ends.* *Troilus and Cress.* II, 2, 175:

Nature craves
All dues be render'd to their owners: now,
What nearer debt in all humanity
Than wife is to the husband?

Heinrich VI. 1. Th. II, 3, 53:

No, no, I am but shadow of myself:
You are deceived, my substance is not here;
For what you see is but the smallest part
And least proportion of humanity.

Ant. u. Cleop. V, 1, 32:

a rarer spirit
Never did steer humanity.

Lear IV, 2, 49:

If that the heavens do not their visible spirits
Send quickly down to tame these vile offences,
It will come,
Humanity must perforce prey on itself,
Like monsters of the deep.

In den obigen Stellen nähert es sich mitunter dem Begriff Menschheit, *mankind,* nie aber dem heutigen „Humanität, Menschlichkeit“. In Cymbeline III, 2, 16 ruft Pisanio, als er den Befehl zur Ermordung Imogen's erhält:

How look I,
That I should seem to lack humanity
So much as this fact comes to?

Auch hier erhält der Ausdruck erst seine volle Kraft, wenn wir *humanity* nicht als den Inbegriff dessen fassen, was dem Menschen als solchem geziemt, sondern als das Menschenthum in seinem natürlichen, physischen Sinne. Sehe ich wie kein Mensch aus, will Pisanio sagen, dass man mir diese That zutraut? Und mit dem so gewonnenen Maassstabe muss man endlich die Stelle in *Rape of Lucr.* 195 beurtheilen:

Let[1]) *fair humanity abhor the deed*
That spots and stains love's modest snow-white weed.

Erst der Zusatz *fair* giebt dem Wort den Sinn, welchen es heutzutage schon für sich einschliesst.

Kurz, *humanity* ist bei Shakespeare das Substantiv zu dem Adjectiv *human,* nicht zu *humane,* wie man heute in Schrift und Accent

[1]) Lest?

unterscheidet, während Shakespeare durchweg *humane* schreibt und ohne Unterschied des Sinnes bald auf der ersten, bald auf der zweiten Silbe betont.

Humanity kann also nicht das Wort sein, welches in *Love's Lab. Lost* an Stelle von *humility* zu setzen ist. Ehe wir jedoch andere Emendationen vorschlagen, wollen wir uns erst versichern, ob *humility* sich wirklich nicht vertheidigen lässt. Dass es Demuth bezeichnet, darüber kann kein Zweifel aufkommen. *All's well* I, 3, 99: *Though honesty be no puritan, yet it will do no hurt; it will wear the surplice of humility over the black gown of a big heart.* Richard II. V, 1, 33:

and wilt thou, pupil-like,
Take thy correction mildly, kiss the rod,
And fawn on rage with base humility,
Which art a lion and a king of beasts?

Von diesem Begriff führte eine leichte Brücke zu einem zweiten über: Herablassung, Leutseligkeit. *All's well* I, 2, 44:

who were below him
He used as creatures of another place
And bow'd his eminent top to their low ranks,
Making them proud of his humility.

Heinrich IV. 1. Th. II, 4, 6: *I have sounded the very base-string of humility.* III, 2, 51:

And then I stole all courtesy from heaven,
And dress'd myself in such humility
That I did pluck allegiance from men's hearts.

Und von dieser Bedeutung war ein einfacher, keines Zwischengliedes bedürftiger Uebergang zu dem Begriff Menschenfreundlichkeit, Menschlichkeit, Humanität. Heinrich V. III, 1, 4:

In peace there's nothing so becomes a man
As modest stillness and humility:
But when the blast of war blows in our ears,
Then imitate the action of the tiger etc.

Merch. of Ven. III, 1, 72: *If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge.* Man lese im gleichnamigen Stück Richard's III. Rede (II, 1, 72) aufmerksam

durch, und man wird finden, dass auch hier *humility* am Schluss keinen anderen Sinn hat:

If I unwittingly, or in my rage,
Have aught committed that is hardly borne
By any in this presence, I desire
To reconcile me to his friendly peace:
'Tis death to me to be at enmity;
I hate it, and desire all good men's love.
. . . .
I do not know that Englishman alive
With whom my soul is any jot at odds
More than the infant that is born to-night:
I thank my God for my humility.

D. h. für mein liebreiches, sanftes, menschenfreundliches Gemüth.

Seltner, aber nicht unerhört, ist das Adjectiv *humble* in diesem Sinn. Wenn in Richard II. (I, 4, 26) Bolingbroke geschildert wird:

How he did seem to dive into their hearts
With humble and familiar courtesy,

so ist damit offenbar nicht demüthige, sondern herablassende, leutselige Höflichkeit gemeint. Wenn Richard III. (I, 2, 265) der Anna von Rutland's Tod erzählt und hinzufügt:

My manly eyes did scorn an humble tear,

so übersetzt Schlegel sicherlich falsch: Mein männlich Aug' verschmähte niedre Thränen; vielmehr müsste es die milde Thräne, die Thräne des Mitleids heissen. In *Love's Lab. Lost* V, 2, 632 sagt der von den Edelleuten verhöhnte Holofernes:

This is not generous, not gentle, not humble,

dies ist nicht grossmüthig, nicht fein, nicht human. Auf diesem Punkt angekommen, möchte ich beinahe auch in derselben Scene den Vers 747 in Schutz nehmen:

A heavy heart bears not an humble tongue,

wo die meisten Herausgeber *a nimble tongue* setzen. Ein schweres Herz, will die Prinzessin vielleicht sagen, führt keine freundliche Zunge, weiss sich nicht artig auszudrücken, während es dem Glücklichen leicht wird, alle Formen der Höflichkeit zu beobachten. Die Lesart der Folio hat noch das für sich, dass es sich um den ge-

bührenden Ausdruck des Danks handelt, und *humble thanks* eine fast stehend gewordene Verbindung ist.

So sehen wir, dass gerade *humility* das Wort war, welches in die corrigirte Stelle passte, *humanity* aber, womit man es vertauschen wollte, durchaus nicht an seinem Platze war. Dies eine Beispiel würde schon hinlänglich darthun, dass Collier's Manuscriptcorrector eine geraume Zeit nach Shakespeare gelebt haben muss, da sein Sprachbewusstsein von dem des Dichters so sehr abweicht und mit dem der heutigen Zeit übereinstimmt. —

In *Wint. Tale* II, 2, 30 sagt Paulina:

These dangerous unsafe lunes i' the king, beshrew them!

Ob dieser Ausdruck *lunes* für *lunacy* sich sonst bei zeitgenössischen Schriftstellern findet, weiss ich nicht; Delius behauptet (und er wird wohl seine Gründe dazu haben), er komme nur bei Shakespeare vor. Dass es mit ihm seine Richtigkeit hat, beweist die französische Redensart *il a des lunes,* und das ebenfalls aus *luna* entstandene deutsche „Laune“. Aber so viel steht fest, wenn es keine Textverbesserer gäbe, so wäre die angeführte Stelle die einzige, für welche er sich nachweisen lässt. Nun müsste man aber die Herren schlecht kennen, wenn man denken wollte, dass sie aus einer solchen Rarität kein Kapital zu machen wüssten. In *The Merry Wives* IV, 2, 22 sagt (nach der Folio) Mrs. Page: *Why, woman, your husband is in his old lines again: he so takes on yonder with my husband, so rails against all married mankind; so curses all Eve's daughters, of what complexion soever; and so buffets himself on the forehead, crying, „Peer out! peer out!“ that any madness I ever yet beheld seemed but tameness, civility and patience, to this his distemper he is in now.* Die Frau Page zeigt sich hier als keine üble Rednerin; von dem Satz *he so takes on etc.* bis zu dem *Peer out* ist eine so artige und wohlberechnete Steigerung, dass die Bezeichnung *madness* dann den richtigen und natürlichen Schluss bildet. Offenbar würde sie dies stilistische Verdienst sofort einbüssen, wenn gleich im Anfang ihrer Rede ein Synonym von *madness* stände. Das *lines* der Folios ist, wie wir sehen werden, eine *vox media* und ganz am Ort; die Quartos haben *vein* dafür; aber die kostbare Entdeckung *lunes* musste doch verwerthet werden. So schreibt denn alle Welt seit hundert Jahren: *Your husband is in his old lunes again.*

Ce n'est que le premier pas qui coûte. In Troilus und Cressida fand sich eine neue Gelegenheit, das Wort anzubringen. Dort (II, 3, 139) sagt Agamemnon von Achilles:

worthier than himself
Here tend the savage strangeness he puts on,
Disguise the holy strength of their command,
And underwrite in an observing kind
His humorous predominance; yea, watch
His pettish lines, his ebbs, his flows, as if
The passage and whole carriage of this action
Rode on his tide.

Wie in der Rede der Frau Page ein Aufsteigen, so ist hier ein sichtbarer Abfall der Wendungen von der *savage strangeness* zur *humorous predominance* und dann zu den *pettish lines*. Nichtsdestoweniger ist auch hier jetzt *his pettish lunes* allgemeine Schreibung geworden. So hat das *ἅπαξ λεγόμενον* ein stattliches Gebiet gewonnen und jedenfalls noch eine grosse Zukunft vor sich.

Man könnte nun sagen, dass *lunes* nichts weiter sei, als das deutsche „Laune" und darum an den beiden Stellen, in welche man es hineincorrigirt hat, den ganz richtigen rhetorischen Effect mache. Aber dem ist nicht so. Laune ist kein Wort, welches schon vor der Auswanderung der Angelsachsen in Deutschland existirte und von diesen nach England mitgenommen wurde. In beide Sprachen ging *lunes* und das mittelhochdeutsche *lûne* auf verschiedenen Wegen aus dem französischen *lune* oder dem lateinischen *luna* über. In Deutschland war es die Wandelbarkeit des Mondes, was dem Worte seinen Sinn aufprägte; in England, wie die Ausdrücke *lunacy* und *lunatic* beweisen, die ihm zugeschriebenen Geistesstörungen. In der einzigen Stelle, wo *lunes* schon in den alten Ausgaben steht und darum keinem Zweifel unterliegen kann, passt durchaus die Bedeutung Wahnsinn. Paulina, die kein Blatt vor den Mund nimmt, kann das Verfahren des Königs mit keinem milderen Namen bezeichnen; „Launen" wäre an der Stelle ein ganz matter und unpassender Ausdruck. Wir dürfen also nach allen Gesetzen der Hermeneutik da, wo das Wort neu angebracht werden soll, keinen anderen Sinn damit verbinden.

Noch ein Einwand darf nicht unerwähnt bleiben, der zu Gunsten der Correctur in Troilus und Cressida erhoben werden könnte. Der Ausdruck *his pettish lunes, his ebbs, his flows* scheint eine tiefere poetische Beziehung zu gewinnen, da Ebbe und Flut durch den Einfluss des Mondes entstehen. Aber diese Combination kann nur dem Gelehrten in den Sinn kommen, der *lunes* auf seinen etymologischen Ursprung zurückzuführen weiss. Die Volkssprache ist sich dieses

Zusammenhangs nicht bewusst; *lunacy* bezeichnet nicht die Mondsucht *(somnambulism)*, sondern Wahnsinn überhaupt, namentlich insofern er sein Wesen in einer fixen Idee hat. So ist es heute, und ebenso war es zur Zeit Shakespeare's. Auch lag es den Gewohnheiten des letzteren und seines Publikums fern, gleich uns Luna als den Namen der Mondgöttin anzuwenden und dadurch die Verbindung zwischen den stammverwandten Begriffen gegenwärtig zu erhalten. Shakespeare's Mondgöttin heisst Diana, Phoebe, Cynthia, niemals Luna. Der gelehrte Schulmeister Holofernes und Sir Nathanael kennen diesen Namen allerdings, aber auch nur sie allein unter sämmtlichen Personen des Dichters. *You two are book-men,* sagt Dull zu ihnen, *can you tell me by your wit what was a month old at Cain's birth, that's not five weeks old as yet?*

> *Hol.* *Dictynna, goodman Dull; Dictynna, goodman Dull.*
> *Dull.* *What is Dictynna?*
> *Nath.* *A title to Phoebe, to Luna, to the moon.*

(*Lov. Lab. Lost* IV, 2, 39). Kurz, bei dem Worte *lunes* dachte der Engländer kaum eher an den Mond als wir bei dem Wort Laune.

Dagegen sind Ebbe und Flut dem seekundigen Dichter als Bild wechselnder Stimmungen so geläufig, dass es keiner Herbeiziehung des Mondes bedarf, um es an unserer Stelle als einen einfachen und natürlichen Ausdruck erscheinen zu lassen, zumal da es dem Gleichniss der folgenden Verse zu Grunde liegt. In *Rape of Lucr.* 1569 heisst es: *Thus ebbs and flows the current of her sorrow. Rom.* III, 5, 134: *For still thy eyes, which I may call the sea, do ebb and flow with tears.* Vgl. besonders *Love's Lab. Lost* IV, 3, 215, wo Biron die Unbeständigkeit als die richtigste Lebensmaxime nach dem Beispiel des ebbenden und flutenden Meeres empfiehlt.

Wenn demnach kein vernünftiger Grund zu der Annahme vorlag, dass in den oben angeführten Stellen aus den lustigen Weibern und Troilus *lunes* zu lesen sei, so fragt es sich, ob *lines* einer Correctur bedurfte. Was es bedeuten soll, geben uns die Quartos an, welche in den *Merry Wives: in his old vein,* und in Troilus: *his pettish course* haben. Das Johnson'sche Lexicon giebt keinen Fingerzeig dafür; eher schon Webster, welcher unter dem Artikel *line* Folgendes aufführt: 19. *Occupation; employment; department or course of business. We speak of men in the same line of business.* 20. *Course; direction. Washington: What general line of conduct ought to be pursued.* Es kann sehr wohl sein, dass die Grundbe-

deutung Linie, indem sie sich zum Begriff der Richtschnur weiterentwickelte, schliesslich in den jedes Verfahrens und Verhaltens, auch des ungeregelten und ungebundenen, ausartete. Doch halte ich es für wahrscheinlicher, dass die vorliegende Anwendung auf die Bedeutung „Angelschnur" zurückzuführen ist. *To give line* heisst die Schnur schlaff lassen, der Angel und dem mit ihr spielenden Fisch freien Raum gewähren. *Wint. Tale* I, 2, 181:

I am angling now,
Though you perceive me not how I give line.

Line ist dann geradezu identisch mit *scope* (Spielraum), mit welchem es auch wohl verbunden wird, z. B. Heinrich IV. 2. Th. IV, 4, 39:

But, being moody, give him line and scope,
Till that his passions, like a whale on ground,
Confound themselves with working.

So ist auch zu erklären *Meas. for Meas.* I, 4, 56:

Upon his place,
And with full line of his authority,
Governs Lord Angelo.

Line bezeichnet demnach das Bereich, worin man sich nach Willkühr bewegt. Ist es von da nicht ein kleiner Schritt zu dem Begriff Verhalten, Benehmen?

Oder könnte man sich den Ursprung der Shakespeare'schen Bedeutung des Worts nicht ähnlich denken wie den von *crotchet?* dass ein von den Schriftzeichen entlehnter Ausdruck (Strich, Zeile) auf Denk- und Handlungsweise übertragen wurde? Genug, der Gebrauch steht durch die Uebereinstimmung von zwei Stellen fest, welche man unmöglich deshalb beide für verdruckt halten darf, weil sich mit blosser Aenderung eines Buchstabens ein anderes Wort daraus machen lässt, und zwar ein Wort, welches ein *Unicum* in der Literatur ist. Wie wenn *lunes* auch in der einzigen Stelle in *Wint. Tale* nicht vorkäme? Dann würde man doch unfehlbar *lines* in den anderen Stellen für die richtige Lesart anerkannt und sich einfach bemüht haben, es zu erklären. Rationeller wäre es jedenfalls gewesen, auf Grund des zweimal wiederkehrenden *lines* die in der Sprache sonst unerhörte Form *lunes* wegzuschaffen, als umgekehrt. —

Noch einige einzelne Fälle überflüssiger Conjecturen, welche

besser im Tintenfass geblieben wären, erlauben Sie mir aufzuzählen, bevor ich zu ein paar ganzen Kategorien missverstandener Spracherscheinungen übergehe. In *Tw. Night* III, 4, 222 sagt Olivia zu Viola:

I have said too much unto a heart of stone
And laid mine honour too unchary on't;

völlig verständlich: ich wettete zu unvorsichtig meine Ehre darauf, setzte sie zu unbedacht auf's Spiel. Dass *lay* diese Bedeutung hat, musste jedem Erklärer gegenwärtig sein; zum Ueberfluss kehrt es darin noch in derselben Scene wieder (v. 432): *I dare lay any money 't will be nothing yet.* Vgl. *Merch. of Ven.* III, 5, 85:

Why, if two gods should play some heavenly match
And on the wager lay two earthly women,
And Portia one etc.

Taming of the Shrew V, 2, 129:

The more fool you, for laying on my duty.

Henry IV. 2. Th. V, 5, 111:

I will lay odds that, ere this year expire,
We bear our civil swords and native fire
As far as France.

S. ferner *Henry V.* IV, 1, 242 und *Romeo* I, 3, 13.

Die Herausgeber aber haben daraus gemacht: *And laid mine honour too unchary out,* mit vielleicht ganz unshakespeare'schem Ausdruck, denn was *lay out* bezeichnen soll: blossstellen, ist bei Shakespeare sonst *to lay open,* und Dyce muss, um die Verbesserung zu rechtfertigen, zu einem Citat aus *Every Woman in her Humour* seine Zuflucht nehmen. Hätte die Folio *ont,* so wäre noch ein Druckfehler für *out* denkbar; aber *on't* mit dem Apostroph bringt kein nachlässiger Setzer statt *out* in den Text.

Im König Johann, aus dem ich besonders gern Beispiele wähle, weil Sie das Stück so sorgfältig durchgearbeitet haben und ich mir deshalb keinen competenteren Richter für meine Restitutionsversuche wünschen kann, heisst es IV, 1, 8:

Uncleanly scruples fear not you! look to 't!

Fear ist hier transitiv, wie so oft. Sämmtliche Editoren (trotz des abscheulichen Verses, der dadurch entsteht):

Uncleanly scruples! fear not you! look to 't!

In III, 1, 209 ermahnt Constanze den Dauphin:

O Lewis, stand fast! the devil tempts thee here
In likeness of a new untrimmed bride,

d. h. in Gestalt einer eben entschmückten Braut, oder vielmehr einer Gattin, die eben erst den Brautschmuck abgelegt hat. *Untrimmed* würde diesen Sinn haben können, wenn es sich auch sonst nirgends bei Shakespeare nachweisen liesse. Das Verbum findet sich aber gerade in dieser Bedeutung im 18. Sonett:

And every fair from fair sometime declines,
By chance or nature's changing course untrimmed.

Nur die *lues emendatoria,* welche schliesslich auch Männer wie Dyce ergriffen hat, konnte diesen verführen, zu schreiben: *a new up-trimmed bride,* während es doch so klar ist wie der Tag, dass man von einer *new up-trimmed bride* nur vor der Hochzeit sprechen darf, nicht, wie an unserer Stelle, nach der Trauung.

Ich habe es schon im Eingange gesagt, dass es mir nicht einfallen kann und wird, die Fehlerhaftigkeit der alten Drucke zu leugnen, aber nachdem die ersten Herausgeber die Haupterndte gehalten und einen lesbaren Text hergestellt haben, müssen die Spätern sich durch ihre Lorbeeren nicht im Schlaf stören, sondern sich an dem bescheidenen Gewinn von Aehrenlesern genügen lassen. Es bleibt noch genug Arbeit übrig, vielleicht weniger leicht und ertragreich, aber nicht minder verdienstlich. Auch Correcturen giebt es noch manche zu machen, freilich nicht in solcher Fülle, und nicht so im Spiel und zugleich mit solcher Evidenz, wie es einst Rowe möglich war. Was die leichte Divination thun konnte, ist gethan; der Rest der Aufgabe verlangt neben einer glücklichen Combinationsgabe auch ein sicheres Wissen alles dessen, was im geistigen Horizont des Dichters lag und was seiner Art gemäss ist. Prüfen Sie aber einmal die meisten Conjecturen der späteren Zeit, ob sie auch nur entfernt den Stempel der Unfehlbarkeit an sich tragen, der einen besonnenen Herausgeber bestimmen könnte, sie in den Text zu setzen, ich meine natürlich an solchen Stellen, deren Corruptheit nicht zweifelhaft sein kann. Das höchste Lob, worauf sie Anspruch haben, wird dahin lauten, dass sie nicht unmöglich sind. Aber solche Verbesserungen vermag jeder einigermaassen gebildete und poetisch gestimmte Leser für sich zu machen; dazu be-

darf es keines Aufwandes von Gelehrsamkeit. Betrachten wir einmal, da wir gerade beim *King John* stehen, den Vers V, 4, 11, welchen die Folio so schreibt:

Unthred the rude eye of Rebellion.

Dass er nicht in Ordnung sein kann, steht mir so fest wie irgend etwas. Nicht bloss wegen der Sonderbarkeit des Bildes: Entfädelt das rauhe Oehr der Empörung. Shakespeare hat, mit Falstaff zu reden, manche abschmeckende Gleichnisse im Kopf, aus denen ein förmliches Studium zu machen ist, wenn man die Eigenthümlichkeiten seiner Zeit und seiner Individualität vollständig kennen will. Aber *eye* ohne nähere Bestimmung kann unmöglich das Nadelöhr heissen, sondern nur das Auge. Die Verbindung mit *unthread* reicht nicht hin, ihm die erstere Bedeutung zu geben, denn der Begriff jenes Verbums ist nicht klar genug dazu. Man setze den Fall, dass es im Richard II. (V, 5, 17) hiesse:

It is as hard to come as for a camel
To thread the postern of an eye,

statt *to thread the postern of a needle's eye,* und kein Mensch würde *eye* anders als Auge verstehen, trotz des vorangehenden *thread* und *postern.* Eins von beiden also, entweder *unthread* oder *eye,* muss in der obigen Stelle ein Druckfehler sein; eins von beiden, aber sicherlich nicht beides. Wie hilft sich aber Theobald? Er schreibt: *Untread the rude way of rebellion;* und um den Weg nun völlig zu ebnen, emendirt Collier's Foliocorrector weiter: *untread the roadway of rebellion.*

Solches Conjiciren macht nicht viel Kopfbrechen, das wissen die Zünftigen sehr gut. Aber es fehlt ihm auch Alles, was die Ueberzeugung erzwingt und jeden Zweifel niederschlägt. Eine gesunde Kritik hätte sich die Aufgabe gestellt, ähnliche Wendungen bei Shakespeare aufzusuchen und danebenzuhalten, namentlich aus Stücken, welche nach der Zeit ihrer Abfassung dem *King John* nahe standen, denn gewisse Bilder, wenn sie einmal von der Phantasie Besitz genommen, pflegen ihren Abdruck zurückzulassen und in leichter Variation wiederzukehren, bis sie vollständig verblassen und dem Geist vielleicht für immer fremd werden. So heisst es in Richard II. (IV, 1, 228):

Must I do so? and must I ravel out
My weaved-up folly?

In Heinrich IV. 1. Th. V, 4, 88:

Ill-weaved ambition, how much art thou shrunk!

Aber am nächsten kommt unserer Stelle V, 1, 16:

What say you to it? will you again unknit
This churlish knot of all-abhorred war?

Das *unknit* entspricht hier ganz dem *unthread* im *King John,* das *churlish* dem *rude,* das *knot* also muss ein Paralleles haben statt des *eye,* und was könnte das sein als *tie?* zumal da die Folio *tye* zu schreiben pflegt?

Ein einziges Bedenken könnte gegen die obige Emendation sprechen. So häufig *tie* als Verbum bei Shakespeare vorkommt, findet es sich als Substantiv nur in Macb. III, 1, 17.

Sie werden dieser Aufzählung abgerissener Stellen müde sein, und ich will deshalb zum Schluss ein paar Fälle aufführen, die zu einer allgemeineren sprachlichen Betrachtung überleiten. In *Merry Wives* V, 5, 27 lesen die alten Ausgaben: *Divide me like a bribed buck, each a haunch.* Das verändern einige Herausgeber, auch die Cambridger, in *bribe buck,* andere erklären es auf die wunderlichste Weise, Dyce als einen gestohlenen, Delius als einen zerlegten Rehbock, da ein bestochener Rehbock allerdings gegen alle Naturgeschichte ist. Die von Dyce und Delius angenommenen Bedeutungen des Worts sind jedenfalls unshakespearesch, wir wollen uns deshalb nicht weiter bei ihnen aufhalten.

Aber muss denn *bribed buck* (das Wort *bribe* in dem bei Shakespeare allein gültigen Sinne genommen) durchaus ein bestochener Bock sein? Kann es nicht auch so viel heissen wie *bribe buck,* was einige dafür setzen? Unzweifelhaft kann es das.

Nicht Alles, was auf *ed* endigt, ist ein Participium, das weiss jeder Anfänger. Die englische Sprache bildet mit Leichtigkeit von jedem Substantiv und auch von anderen Wörtern Adjectiva auf *ed*; ich halte es nicht der Mühe werth, Alles zusammenzusuchen, was sich der Art bei Shakespeare findet. [1]) Ich nenne diese Wörter (z. B. *sedged*) Adjectiva, obgleich die Participialform auf *ed* auch ihrer Bildung zu Grunde liegt, weil sehr häufig der Fall eintritt, dass sie äusserlich vollständig mit den Participien gewisser Verba

---

[1]) Nur eines solcher Adjectiva sei hier besonders gedacht, weil es das Kopfschütteln der Interpreten veranlasst hat, *famoused* in Sonn. 25, 9.

übereinstimmen, in der Bedeutung aber sich auf's bestimmteste von ihnen unterscheiden, sei es dass sie von Substantiven abgeleitet sind, die mit den Verbis gleich lauten, sei es auch unmittelbar von letzteren.

In *Meas. f. Meas.* III, 2, 149 sagt der Herzog: *Either this is envy in you, folly, or mistaking: the very stream of his life and the business he hath helmed must upon a warranted need give him a better proclamation. A warranted need* ist nicht ein verbürgtes Bedürfniss, sondern ein Bürgschaftsbedürfniss, der Fall, wo Bürgschaft Noth thut, = *warrant-need.* In demselben Stück IV, 2, 169: *To make you understand this in a manifested effect, I crave but four days' respite;* nicht: in einer offenbarten, deutlich dargelegten Wirkung, sondern so, dass das Ergebniss die Augenscheinlichkeit, die Zweifellosigkeit ist.

A Lover's Complaint 146:

My woeful self, that did in freedom stand,
And was my own fee-simple, not in part,
What with his art in youth, and youth in art,
Threw my affections in his charmed power;

d. h. nicht in seine bezauberte, sondern mit einem Zauber versehene Macht, also im Grunde = *charming power.* Vgl. in demselben Gedicht *the caged cloister* v. 249.

Die Leichtigkeit, mit welcher das Englische solche Formen hervortreibt, hat manche wunderliche Wendungen zu Tage gebracht, die den Grammatikern ein Stein des Anstosses sind. Die Wortverbindung *so fair an offer* behandelt Shakespeare gewissermaassen als Ein Wort und bildet daraus *so fair an offer'd chain* (*Com. of Err.* III, 2, 186); ebenso *so rare a wonder'd father* (*Temp.* IV, 123); *so new a fashioned robe* (*John* IV, 2, 27).

Um aber den *bribed buck* nicht aus dem Auge zu verlieren, beschränken wir uns auf diejenigen Adjectiva auf *ed,* welche von Verbis abgeleitet sind, oder von Substantiven, die mit Verbis eine gleichlautende Form haben.

Sonn. 122, 7:

Till each to raz'd oblivion yield his part
Of thee, thy record never can be miss'd;

nicht die ausgelöschte Vergessenheit, sondern die Vergessenheit, deren Art es ist, Alles auszulöschen.

Rape of Lucr. 668:

Yield to my love; if not, enforced hate,
Instead of love's coy touch, shall rudely tear thee;

nicht der erzwungene, sondern der zum Erzwingen geneigte, gewaltthätige Hass.

Com. of Err. V, 298:

O, grief hath changed me since you saw me last,
And careful hours with time's deformed hand
Have written strange defeatures in my face;

nicht die entstellte Hand der Zeit, sondern die Hand, welche die Eigenschaft hat zu entstellen.

Temp. V, 112:

Whether thou be'st he or no,
Or some enchanted trifle to abuse me.

As you like it III, 3, 10:

O knowledge ill-inhabited, worse than Jove in a thatched house!

Merch. III, 2, 97:

Thus ornament is but the guiled shore
To a most dangerous sea.

Da die zweite, dritte und vierte Folio hier durch einen Druckfehler *guilded* lesen, schlug Rowe *gilded* vor, Warburton *guilty*, Becket *guiling*; Alles ohne Noth, da das *guiled* der ersten Folio über allem Zweifel erhaben ist.

Heinrich VI. 1. Th. III, 3, 57:

Return thee therefore with a flood of tears,
And wash away thy country's stained spots.

John III, 3, 56: *In despite of brooded watchful day,* wo Pope *broad-eyed* lesen wollte.

Richard III. (IV, 4, 111): *Now thy proud neck bears half my burthen'd yoke.*

All's well I, 1, 232:

Our remedies oft in ourselves do lie,
Which we ascribe to heaven: the fated sky
Gives us free scope;

d. h. der Himmel, der das Schicksal der Menschen in Händen hat.

Troil. and Cress. II, 2, 64:

My will enkindled by mine eyes and ears,
Two traded pilots twixt the dangerous shores
Of will and judgment.

Heinrich IV. 1. Th. I, 3, 183:

Revenge the jeering and disdained contempt
Of this proud king; = *disdainful.*

Rom. and Jul. IV, 2, 26:

I met the youthful lord at Laurence' cell,
And gave him what becomed love I might.

Nach diesen Beispielen wird hoffentlich der *bribed buck* als vollständig legitim anerkannt werden in der Bedeutung eines zur Bestechung geeigneten Rehbocks. Es sollte mich freuen, wenn auch zugleich die *borrowed cap* in Heinrich IV. 2. Th. II, 2, 125, die fast in allen Ausgaben der *borrower's cap* hat Platz machen müssen, wieder das aberkannte Bürgerrecht erhielte. — —

Die Herausgeber einer kritischen Ausgabe, wie die Cambridger, welche weniger für das grosse Publikum als für den Gelehrten bestimmt war, hatten allen Grund, sich die Frage vorzulegen, ob sie die alte Orthographie beibehalten oder durchweg die heutige adoptiren sollten. Sie haben sich für das letztere entschieden, und zwar aus dem triftigen Grunde, weil die Orthographie der alten Ausgaben zu schwankend und regellos ist. Nichtsdestoweniger kann ich doch den Wunsch nicht unterdrücken, dass man in denjenigen Fällen, wo die Shakespeare'sche Schreibung consequent von der gegenwärtigen abweicht, Unterschiede gemacht hätte. Wenn sich z. B. in den alten Drucken regelmässig *I* für „ja“ findet, so ist nichts dagegen einzuwenden, dass die Editoren es durch das moderne *ay* ersetzen, denn offenbar war der Laut der nämliche. Wenn aber gewisse Namen constant in anderer Form auftreten, als in der heutigen, z. B. *Bristow* statt *Bristol, Killingworth* statt *Kenilworth,* und dieselbe Erscheinung nicht bloss bei Shakespeare, sondern in der ganzen gleichzeitigen Literatur wiederkehrt, so ist es doch klar, dass nicht bloss die Orthographie, sondern auch die Aussprache sich verändert hat, und dass man die alte Form als eine Eigenthümlichkeit der alten Zeiten ebenso gut festhalten muss wie in *abysm* und anderen veralteten Wörtern, wofür man sich doch nicht ent-

schliessen wird, das heutige *abyss* u. s. w. zu schreiben. Sonst käme man schliesslich dahin, alles Obsolete herauszucorrigiren. Sehr Vieles ist in der alten Orthographie offenbar rationeller als in der heutigen. Shakespeare und seine Zeitgenossen schreiben durchweg *the fift, the sixt, the twelfe* statt *the fifth, the sixth* und *the twelfth,* wie man jetzt der Uebereinstimmung wegen, der Zunge und ihren Gewohnheiten zum Trotz, schreiben muss. Bei Shakespeare heisst es stets *two a clock, three a clock,* nicht *two o' clock* nach der heutigen pedantischen Orthographie. Von dem Apostroph vor dem s des sächsischen Genitiv, und vor solchen Wörtern wie *'tween, 'twixt,* etc., weiss Shakespeare nichts, und mit Recht, denn derselbe hat gar keinen vernünftigen Grund. Dergleichen durchgehende Differenzen hätten doch, namentlich wo das Recht auf Seiten der ehemaligen Gewohnheit ist, mehr Berücksichtigung erfahren sollen, als man ihnen hat angedeihen lassen, zumal da, wie wir sehen werden, die unterschiedlose Bevorzugung der augenblicklich herrschenden Sitte hin und wieder zu Zweifeln und schiefen Auffassungen führen musste.

Eine zweite Frage, welche die Cambridger nur gelegentlich berührt und etwas obenhin behandelt haben, betrifft die wirklichen oder vermeintlichen Sprachfehler Shakespeare's. Soll das, was der heutigen Grammatik schnurstracks zuwiderläuft, und, so weit unsere Kenntnisse reichen, auch keine historische Berechtigung hat, einfach als ein *lapsus calami* oder gar nur als eine Nachlässigkeit des Setzers angesehen werden? Man könnte diese Frage ohne Weiteres bejahen, wenn man leider nicht so oft Gelegenheit hätte, die Erfahrung zu machen, dass das, was uns als ein Fehler erschienen, eine Eigenheit der Shakespeare'schen Sprachperiode war.

Gleich auf der ersten Seite der Cambridger Ausgabe, in der ersten Scene des Sturms, ruft der Hochbootsmann: *What cares these roarers for the name of king?* Das Vulgus der Herausgeber corrigirt einfach *What care these roarers for the name of king.* Die Cambridger aber tragen Bedenken und entschliessen sich nach reiflicher Ueberlegung, *cares* stehen zu lassen. Aus welchem Grunde? Weil es vielleicht im Munde des Seemanns ein vom Dichter beabsichtigter Sprachfehler war. Bei Prospero kann das nicht der Fall gewesen sein; wenn dieser also in demselben Stück IV, 264 nach den Folios sagt:

Let them be hunted soundly. At this hour
Lies at my mercy all mine enemies,

so corrigiren die Cambridger, wie alle Welt sonst: *Lie at my mercy all mine enemies.* Die Fälle, in denen dies Princip zur Anwendung kommt, zählen nicht nach Dutzenden, sondern nach Hunderten, und man muss es den Cambridgern nachrühmen, dass sie es mit einer gewissen verzweifelten Consequenz durchführen.

Nun kommt es aber vor, dass bei mangelnder Congruenz zwischen Subject und Prädicat der eine Herausgeber den Druckfehler im Subject, der andere im Prädicat vermuthet, und dann erhalten wir verschiedene Texte. So z. B. in Heinrich V. I, 2, 27, wo die alten Ausgaben übereinstimmend lauten:

For never two such kingdoms did contend
Without much fall of blood; whose guiltless drops
Are every one a woe, a sore complaint
'Gainst him whose wrongs gives edge unto the swords
That makes such waste in brief mortality.

Corrigirt muss werden, denn König Heinrich spricht, aber was? *wrongs* oder *gives? swords* oder *makes?* So haben denn die neuen Ausgaben, je nach persönlichem Belieben der Editoren, bald *wrongs give,* bald *wrong gives* etc., und das giebt, wenn die Entscheidung noch in beiden Fällen variirt, eine ganz hübsche Summe von Combinationen.

In *Twelfth Night* II, 3, 9 fragt Sir Toby, also wieder ein ziemlich gebildeter Mann: *Does not our lives consist of the four elements?* Die eine Hälfte der Herausgeber schreibt *do not our lives,* die andere *does not our life,* wie das eine oder das andere Geschmacksache ist.

Es wäre eine end- und nutzlose Arbeit, alle Fälle aufzuzählen, wo sich dies Schauspiel wiederholt und so der Text ein Spiel der Willkühr wird. Ich will nur noch einen herausheben, weil er die Herausgeber in eine besondere Verlegenheit versetzte. Der erste Chorus in Heinrich V. sagt:

But pardon, gentles all,
The flat unraised spirits that hath dared
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object.

Dass wiederum eine Emendation zu machen ist, darüber sind natürlich die Editoren nicht in Zweifel, aber welche? Wenn man schreibt *the flat unraised spirits that have dared* (wie z. B. die Cambridger),

so beziehen sich die Worte auf die Schauspieler; schreibt man *the flat unraised spirit that hath dared,* so beziehen sie sich auf den Dichter. Die meisten thun das letztere, weil ihnen eine spätere Folio (deren Abweichungen von der ersten wir nur dem Geschick oder Ungeschick des Setzers verdanken) aus der Bedrängniss hilft, indem sie die Lesart bietet:

The flat unraised spirit that hath dared.

Dass es der Weise und dem Charakter des Dichters gemässer ist, seine eigne Person aus dem Spiel zu lassen, kam dabei nicht in Betracht; ebenso wenig, dass die folgenden Worte offenbar nicht von der Mangelhaftigkeit der Poesie, sondern nur von den kleinen Verhältnissen der Bühne sprechen:

Can this cockpit hold
The vasty fields of France? or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt? etc.

Was meine Meinung ist, darüber werden Sie wohl nicht im Zweifel sein. Man hatte zu schreiben wie die erste Folio, und dann konnte kein Zweifel aufkommen, dass die Worte auf die Schauspieler gingen.

Es kommt auch nicht selten vor, dass die Herausgeber beim besten Willen doch nicht anders können, als den Sprachfehler stehn zu lassen, nämlich bei Reimen.

A Lover's Compl. 230:

What me your minister, for you obeys,
Works under you; and to your audit c o m e s
Their distract p a r c e l s in combined sums.

Love's Labour's Lost V, 2, 117:

With that they all did tumble on the ground,
With such a zealous laughter, so profound,
That in this spleen ridiculous a p p e a r s,
To check their folly, passion's solemn t e a r s.

V, 2, 518:

Nay, my good lord, let me o'errule you now;
That sport best pleases that doth least know how:

Where zeal strives to content, and the contents
Dies in the zeal of that which it presents.

Sonn. 101:

O truant Muse, what shall be thy amends
For thy neglect of truth in beauty dyed?
Both truth and beauty on my love depends;
So dost thou too, and therein dignified.

Sonn. 41:

Those petty wrongs that liberty commits,
When I am sometime absent from thy heart,
Thy beauty and thy years full well befits,
For still temptation follows where thou art.

Venus and Ad. 1128:

She lifts the coffer-lids that close his eyes,
Where, lo, two lamps burnt out in darkness lies.

Rape of Lucr. 458:

Wrapp'd and confounded in a thousand fears,
Like to a new-killed bird she trembling lies;
She dares not look; yet, winking, there appears
Quick-shifting antics, ugly in her eyes.

492: *I see what crosses my attempt will bring;*
I know what thorns the growing rose defends;
I think the honey guarded with a sting;
All this beforehand counsel comprehends.

552: *So his unhallow'd haste her words delays,*
And moody Pluto winks while Orpheus plays.

Mids. Dream II, 1, 250:

I know a bank where the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows.

Richard II. III, 3, 168:

there lies
Two kinsmen digg'd their graves with weeping eyes.

Rom. and Jul. II, 3, 51:

both our remedies
Within thy help and holy physic lies.

Auch da, wo die Flexionsendung das Verbum um eine Silbe verlängert, musste nothgedrungen die ungrammatische Singularform stehen bleiben, wie in *Mids. Dream* V, 23:

But all the story of the night told over,
And all their minds transfigured so together,
More witnesseth than fancy's images
And grows to something of great constancy.

Dieselbe Beobachtung wie bei Shakespeare kann man bei allen älteren und gleichaltrigen englischen Schriftstellern machen, natürlich nur in ihren Originaldrucken, nicht in den durchcorrigirten Ausgaben unserer gelehrten Kritiker. Die dritte Person des Pluralis im Präsens tritt bald in der nackten Infinitivform auf, bald mit der Endung *eth* oder *es,* nicht weil die Schriftsteller nicht zu conjugiren verstanden oder Einheit und Mehrheit nicht zu unterscheiden wussten, sondern weil die ursprüngliche angelsächsische Flexionsendung *ad* oder *ath* noch nicht vollständig und für immer abgestossen war. Gerade die Zeit Shakespeare's, als die Periode einer reich aufblühenden Literatur, stellte manches Schwankende in der Sprache allmählich fest. Es war übrigens nicht bloss der Plural, bei dem die Anwendung der Flexionsendung in Frage kam; auch die dritte Person des Singular wurde verschiedentlich gebildet, bis sich der für die Folge herrschende Gebrauch festsetzte. Darum bin ich der Ansicht, dass nur in Ausgaben, die für das grosse Publikum bestimmt sind, in blossen uncommentirten Abdrücken, ein solches Eliminiren des von der heutigen Regel Abweichenden erlaubt ist; da wo die kritische Arbeit sich irgend bemerklich macht, ist die alte Schreibweise unbedingt herzustellen.

Das entgegengesetzte Verfahren hat zur Folge gehabt, dass der Sinn des Dichters in den neuen Ausgaben mitunter gar nicht mehr zu erkennen ist. In Heinrich IV. 2. Th. III, 1, 51 haben Quarto und Folios:

how chances mocks
And changes fill the cup of alteration
With divers liquors!

Alle modernen Editoren, so viel ich weiss ohne Ausnahme, corrigiren:

how chances mock,
And changes fill etc.

Nun ist aber *chances* nicht der Nominativ Pluralis, sondern der angelsächsische Genitiv, den die alten Schriftsteller ohne Apostroph schreiben; die Herausgeber, welche ihn für das erstere hielten, haben durch ihre willkührliche Aenderung es unmöglich gemacht, auf das Richtige zu kommen. Aehnlich verhält es sich vielleicht mit *Com. of Err.* V, 69, wo die Folios schreiben:

The venom clamours of a jealous woman,
Poisons more deadly than a mad dog's tooth.

Das Komma hinter *woman* kann ich unmöglich für einen Druckfehler halten, da der Satz durchaus verständlich ist, wenn ich ihn als einen Aufruf und *poisons* als Apposition zu *venom clamours* nehme. Die neuen Herausgeber schreiben nun aber, wie es scheint, ohne Ausnahme:

The venom clamours of a jealous woman
Poison more deadly than a mad dog's tooth,

indem sie *poisons* als Prädicat fassen und mit dem Pluralsubject in Uebereinstimmung bringen. Dadurch schneiden sie jeden Weg zu der, wenn auch nicht allein, so doch gleichberechtigten Interpretation der Folio-Editoren ab.

Ein Beispiel anderer Art für die Bedenken, welche gegen eine vollständige Modernisirung der Orthographie sprechen, möge mir wieder der König Johann an die Hand geben. Der Bastard sagt dort (IV, 3, 155):

Now happy he whose cloak and cincture can
Hold out this tempest.

Es sollte mich wundern, wenn nicht mancher Leser von Urtheil an dieser seltsamen Ausdrucksweise Anstoss genommen hätte: Glücklich derjenige, dessen Mantel und Gürtel diesen Sturm aushalten. Ob ich den Gürtel als Theil des Mantels nehme oder nicht, in beiden Fällen ist die Verbindung gleich sonderbar. Aber Shakespeare ist daran völlig unschuldig. Die Folios lesen: *whose cloak and center can hold out this tempest*, glücklich derjenige, dessen Mantel und Herz den Sturm aushalten. *Centre,* das Centrum, der innerste Kern,

findet sich auch sonst bei Shakespeare zur Bezeichnung der Seele im Verhältniss zur leiblichen Hülle. *Sonn.* 146:

Poor soul, the centre of my sinful earth.

Rom and Jul. II, 1, 2:

Turn back, dull earth, and seek thy centre out,

kehre zurück, du entgeisteter Leib, und suche deine Seele.
Wint. Tale I, 2, 138:

Affection, thy intention stabs the centre!

Die neuen Herausgeber aber nahmen das Wort im *King John* wegen der unerheblichen Abweichung in der Orthographie, für das französische *ceinture* und corrigirten nun ruhig das moderne *cincture* in den Text, unbekümmert darum, dass dies ein dem Dichter unbekannter Ausdruck ist. Von *cincture* aber auf das einzig richtige *centre* zurückzugelangen, möchte ohne die Folio auch dem glücklichsten Emendator schwer gefallen sein.

Nach diesen Beispielen, die ich nur zusammengestellt habe, wie sie mir gelegentlich in die Hand gekommen sind, werden Sie vielleicht die Behauptung nicht unbegründet finden, dass die sprachliche Durchforschung Shakespeare's mit der sachlichen nicht Schritt gehalten hat, und dass das, was wir über seinen Wortgebrauch, über die Eigenthümlichkeiten seiner Satzfügung, seine Redefiguren und Tropen wissen, noch keine zusammenhängende und zu sichern Schlüssen führende Kenntniss, sondern im Grunde nur ein Cento von gelegentlichen Parallelstellen und eitel Stückwerk ist. Sidney Walker hat zu methodischen Untersuchungen einen Anfang gemacht, aber was er giebt, sind doch nur lose und fragmentarische Beiträge zu einer künftigen Shakespeare'schen Grammatik und Lexicographie, dankenswerth mehr darum, weil sie auf eine Masse von Fragen und Erscheinungen aufmerksam machen, als weil sie mit der Akribie, welche man bei Forschungen auf dem Gebiet der altklassischen Philologie gewöhnt ist, das Einzelne zu befriedigendem Abschluss führen. Und doch werden wir erst dann, wenn wir unseren Shakespeare so nach allen Seiten kennen, wie Wolf seinen Homer oder Hermann seinen Sophocles kannte, mit voller Bestimmtheit entscheiden können, was seiner Art gemäss ist und was

nicht. Bis es so weit gekommen, darf man diejenigen nicht der Pedanterei und beschränkten Altgläubigkeit anklagen, welche sich gegen Neuerungen abwehrend verhalten, die nicht das unverkennbare Gepräge der Zuverlässigkeit haben. Denn wenn einmal unter Irrthümern die Wahl getroffen werden muss, so verdient auf dem Gebiet, von welchem wir reden, der ältere schon darum den Vorzug, weil er leichter als Irrthum zu erkennen ist und für alles Suchen nach der Wahrheit den einzig möglichen Ausgangspunkt bildet. Ich hoffe, auf dieses Thema ein andermal mit reichlicheren Belegen zurückkommen zu können.

Die Einrichtung des Cymbeline für die Bühne.

Von

Dr. A. Lindner.

Woher stammt — gerade bei den Künstlern und Leitern der Bühne selbst — die Meinung, dass Cymbeline auch durch die geschickteste Einrichtung auf der Bühne keine Wirkung erzielen werde, dass also jede Bearbeitung, die die Bühne im Auge hat, eine vergebliche Arbeit sei? Die wunderbare Schönheit jenes Dramas in der Personenzeichnung, in der Sprache u. s. w. ist doch nachgerade einstimmig zugegeben worden. Die Bürk'sche Einrichtung ist in Dresden, die Dohm'sche in Berlin längst wieder vom Repertoire geschwunden. „Das Stück macht eben nichts," sagen die Praktiker. Ich will voraussetzen, dass die vorhandenen Bearbeitungen (die ich nicht kenne) meisterhaft in der Bühneneinrichtung sind — das ist ohnehin Bedingung. Aber ein Anderes bleibt zu erfüllen, und das scheint mir gerade die Antwort auf jene Fragen. Hier ist die Antwort. Das Stück ist vom Dichter unfertig hinterlassen worden. Es zeigt in seinen Theilen eine solche Lockerheit der Verbindung, dass man sagen muss, nur die Einzelheiten der Handlung haben von Shakespeare'schem Genie bekommen; sie zu einem organischen Ganzen zu verquicken und die letzte ordnende Hand an das Werk zu legen, haben dem Dichter unglückliche Umstände, vielleicht der Tod selbst, gewehrt. Dafür ziehe ich hier nur zwei Zeugnisse an. Die erste Hälfte des 5. Aktes ist kaum mehr als Programm geblieben. In dem Gewirre der Schlachtscenen finden sich sogar Notizen des Dichters, die den Inhalt nur andeuten, nicht ausführen,

wie wenn ihm die Zeit gefehlt hätte. So Sc. V, A. 2, wo Jachimo und Posthumus, statt stumm zu kämpfen, doch wenigstens etwas sagen sollten; so auch Sc. 3 am Ende, wo Cymbeline stumm auftritt und Posthumus ohne Worte vor den König geführt wird, der ihn dem Kerkermeister zuweist. Das Alles hätte doch nicht mit blossen Bewegungen gespielt werden sollen? Diese Stellen waren dem Inhalte nach eben nicht bedeutend genug, der Dichter verschob die Ausarbeitung und eilte zur Ausführung der Hauptscenen.

Das zweite Zeugniss ist die interpolirte Scene im Gefängniss des 5. Aktes. Sie rührt vielleicht von einer Regie her, die sich für berechtigt hielt, dem damaligen Geschmacke des Pöbels mit jener opernhaften Jupitervision und den plumpen Spässen des Kerkermeisters ein Zugeständniss zu machen, da man ja doch einmal das Stück unfertig vom todten Dichter überkommen hatte. Ich komme auf diese Interpolation unten noch zurück.

Wenn dem nun so ist, und wenn diese Unfertigkeit — bei aller Vollendung des Einzelnen — auch für die scenische Anordnung gilt, so kann, meine ich, das Stück der Bühne nur dadurch gewonnen werden, dass man sich bis zu dem Wagniss erhebt, den Dichter zu vollenden; d. h. dass man in möglichst Shakespeare'schem Geiste das Fehlende ersetze — in einzelnen Versen, wie in ganzen Stellen; dass man das Flüchtige vertiefe und das zu episch-breit Ausgefallene zu drastischer Wirkung kürze. Dass man aber das Ganze dann wirksam einzurichten wisse, war meine Vorbedingung, die vielleicht von Bürk und Dohm auch schon erfüllt ist.

Ich lege nun dem Leser die Grundzüge einer Bearbeitung vor, die so glücklich ist, zwei Empfehlungen mitbringen zu können. Die eine ist die Anerkennung, die mir Herr Director Devrient in Karlsruhe zu Theil werden liess; die andere ist die Aufführung in Mannheim [1]), die nach Berichten der dortigen Presse mir als eine äusserst günstige gemeldet wurde. Zwar behalte ich diese meine Einrichtung als mein Eigenthum mir hiermit ausdrücklich vor, verwahre mich aber ernstlich gegen den Verdacht, dass ich soviel Selbstbewusstsein besitzen wolle, zu glauben, ich sei dem Genius des Briten in meinen Ergänzungen gerecht geworden! Ein Schelm, wer mehr leistet, als er kann. Wenn ich einen berufeneren Dichter zu diesem Unternehmen durch meinen Versuch angeregt habe, so habe ich eben nur den Zweck erreicht, den ich bei dieser Mittheilung im Auge hatte.

---

[1]) Zum ersten Male am 12. October 1866.

In Betreff des Personals sei Folgendes bemerkt. Von den Namen Cadwal, Morgan, Polydor, den Pseudonymen für Arviragus, Bellarius, Guiderius, ist im Text ganz abgesehen worden, weil sie den Hörer unnöthig verwirren.

Die Hof-, Edel- und Hauptleute, welche hie und da eine kleine Rolle haben, sind in die eine Person des „Tigurius“ zusammengezogen worden.

In den sieben Scenen des 1. Aktes wechselt das Local nicht weniger als fünf Mal. Im selben Akte tritt Posthumus in Britannien, dann in Rom, Jachimo erst in Rom, dann in Britannien auf. Diese Unwahrscheinlichkeiten entfernte ich dadurch, dass ich das Gespräch von Philario, Jachimo und Posthumus (Origin. Sc. 5) zur Exposition nahm und die Scene in die Nähe Londons an die Themse verlegte. So wird es glaublich, dass Jachimo in dieser Kürze wieder am Hof sein kann. Früher hatte ich Milfordhafen zum Local gewählt, als aber Hr. Dir. Devrient mir äusserte, dass das Auftreten von Posthumus und Imogen, welches in der 2. Scene fehlte, wünschenswerth sei, weil sonst das Paar erst am Schlusse des Stückes zusammen erblickt werde, legte ich den Schauplatz in Londons Nähe, so dass Imogen ohne Beschwer den Gatten eine kurze Strecke weit geleiten kann. Ausserdem sind aus der allerersten Scene (der 2 Edelleute) diejenigen nothwendigen *exponenda* an Jachimo, Philario und den Gallier gegeben worden, die die Personenverhältnisse und den Raub der Prinzen betreffen. Der 1. Akt ist nun so gestaltet:

Akt I.

Scene 1.

Bei London, nahe der Themse.

Es treten auf Philario, Jachimo, und ein Gallier.

Jachimo.

[Wer ist der britische Herr, der mit uns segelt?][1])

Philario.

Ich kenne seinen Stammbaum nicht u. s. w.

(Die verkürzten Worte der zwei Edelleute im Orig.)

Jachimo sieht Posthumus und Imogen kommen.

Jachimo.

[Wer ist die Dame
So tief verhüllt?]

(Verhüllt kommt Imogen, damit Jachimo sie nicht eher erblickt, als bis er soll: A. I, Sc. 6.)

---

[1]) Das Eingeschlossene bedeutet meine Ergänzung.

Philario.

[Prinzessin Imogen.
Sie giebt Geleit dem Gatten, wie es scheint,
Bis in des Hafens Näh'. Ihr werthen Herrn,
Dies Paar hat sich zum Abschied viel zu sagen,
Und schicklich ist's, dass wir bei Seite treten.]
(links ab mit dem Gallier.)

Jachimo (rechts hinaussehend).

[Der Einband — fürstlich! Wär' der Inhalt wen'ger
Als königlich? Ihr Gatt' ist zu beneiden!]
(links ab.)

Scene 2.

Posthumus und Imogen von rechts.

Posthumus.

Nun kehr' zurück, Geliebte u. s. w. Das Paar schwört sich Treue, er nimmt ihren Ring zum Andenken und legt ihr ein Armband an. (S. das Orig. A. I, Sc. 2, wo Posthumus und Imogen von der Königin allein gelassen sind.) Auf ihre Bitte, sie noch zwei Schritte rückwärts zu geleiten:

Imogen.

[O Abschied,
Wie feilschest du um kleine Liebesbrocken
So hin und her!

Posthumus.

Zwei Schritte denn! So komm!]

gehen beide wieder rechts ab. Dies geschieht, um dem Posthumus das Auftreten von rechts zu ermöglichen.

Scene 3.

Philario. Jachimo. Der Gallier; von links. Später Posthumus.

Jachimo.

Ist sie des Königs einz'ges Kind? u. s. w. (Die Notizen, die Imogen betreffen, sind aus der ersten Scene bis auf hier gespart, einmal, um dem Posthumus Zeit zum Zurückkommen zu verschaffen, sodann, weil die Stelle schon eine Ahnung von Jachimo's später sich entfaltender Lüsternheit gewähren kann.) Als Posthumus auftritt, entwickelt sich der Wettstreit der 5. Originalscene, die ich in Versen und zwar in drastischer Verdichtung des Sinnes gegeben habe.

Posthumus und Jachimo haben die Wette geschlossen.

Jachimo.

[Ich kehre gleich zur Stadt.
Auf Wiedersehn in Rom!] (ab rechts.)

Posthumus.

[Leb' wohl, Britannia!
Der Körper geht, doch bleibt die Seele dir
Und Imogen: so bleibt mein doppelt Leben.]
(Alle ab links.)

Scene 4.

Verwandlung. Garten in Cymbeline's Palast. Hinten erhöhte Terrasse.[1]) Die Königin. Imogen. Cornelius. Hofdamen, darunter Helena. Die Königin schickt die Damen fort (s. Orig. A. I, Sc. 6). Imogen bleibt. Sie redet mit Cornelius von den Giften (s. A. I, Sc. 6). Dann wendet sie sich an Imogen und richtet die Worte an sie (s. A. I, Sc. 2):

Nein, sei gewiss, mein Kind u. s. f.
[Der König kommt. Erzürn' ihn nicht. Sei heiter!]

Scene 5.

Vorige. Cymbeline. Pisanio. Gefolge.

Cymbeline.

[Wie steht's mit Imogen? Nimmt sie Vernunft an?

Königin.

Gönn' ihrem Herzen Zeit, ihn zu vergessen,
Den Du verbanntest, mein Gemahl!

Cymbeline.

So denkt
Sie noch an ihn?] Du pflichtvergessnes Ding, u. s. w.

s. d. Orig. A. I, Sc. 2. Das Wiederauftreten der Königin fällt weg.

Der König geht erzürnt ab. Die Königin fährt fort:

Königin.

Pisanio, auf ein Wort! — [Was thut ihr doch,
Prinzessin Tochter? Pfui, seid ihr bei Sinnen?
Ihr kränkt mich selbst. Geht auf mein Zimmer. Geht!
Folgt ihr, Myladies!]
(Imogen und die Damen ab.)
(beiseit) [Diesen alten Schurken,
Der seinem Posthumus die Füsse leckt,
Muss ich beseitigen. Nach diesem Safte
Läuft er nicht Boten mehr für Imogen.]
(laut) [Du sahst, wie sie die Eltern kränkt, o würd'ger
Pisanio.] Meinst du nicht, dass mit der Zeit
Sie ruh'ger wird u. s. w.

Es folgt die Scene mit Pisanio aus A. I, Sc. 6, wo sie das Fläschchen

---

[1]) Angabe des Herrn Regisseur Wolff in Mannheim.

fallen lässt, das Pisanio aufhebt, bis zum Schluss der Scene, die also mit A. I, Sc. 2 zu einer Scene zusammen geschmolzen ist.

Scene 6.

Gemach im Palast. Den Hintergrund bilden zwei Alkoven rechts und links. Der rechte mit offenen Vorhängen, hinter denen ein Bett sichtbar. Eine Lampe auf dem Tisch rechts. Ausserdem eine hängende Ampel. Der linke Alkoven geschlossen. Eingänge rechts und links.[1])

Imogen. Später Jachimo und Pisanio.

Imogen (allein).

Der Vater grausam, die Stiefmutter falsch, u. s. w.

s. d. Orig. A. I, Sc. 7.

Pisanio (kommt).

Da ist ein römscher Edelmann, Prinzessin, u. s. w.

Die Scene wie im Original A. I, Sc. 7, nur im Nothwendigen gekürzt. Aenderung: Statt den Pisanio nach dem Diener zu schicken, bittet Jachimo den Pisanio, dafür zu sorgen, dass die Kiste in dies Zimmer gelange. Pisanio ab. Nach der Wiederaussöhnung der Imogen, worauf diese sagt, sie wolle die Kiste gern in ihr Schlafgemach nehmen, winkt Jachimo links hinaus. Diener bringen eine reichverzierte Kiste.

Imogen.

[Ist dies die Kiste?

Jachimo.

Ja.

Imogen.

So stellet sie
Dort hinter jenen Vorhang.

(Die Diener stellen sie hinter den geschlossenen Vorhang links und gehen ab.)

Wann reist ihr, Herr?

Jachimo.

Schon morgen] u. s. w.

Imogen will noch ein Paar Zeilen an Posthumus mitgeben und nimmt Abschied. Jachimo ist allein.

Jachimo.

[Geschlagen nur, doch überwunden nicht!
So oder so, du anmuthvolles Weib,

---

[1]) Die ganze äusserst geschickte Angabe der Bühneneinrichtung ist von Herrn Wolff.

Muss ich die Ehre, die verpfändet ist,
Zurückgewinnen. Darum hielt ich mir
Auf diesen Ausgang eine List bereit.
Bis du entschläfst, verbirgt mich jene Kiste.]
(Er tritt hinter den Vorhang links.)

Scene 7.

Imogen kommt zurück mit Helena, der Kammerfrau.

Imogen.
Was ist die Uhr?

Helena.
Fast Mitternacht, Prinzessin.

Imogen.
[Sorg', dass der Fremde diesen Brief erhalte,
Bevor er reist. Der Tag war unruhvoll
Und hat mich müd' gemacht. Ich will zu Bett.

Helena.
Bedürft ihr meiner noch?

Imogen.
Nein, Helena.]

Helena
(nimmt die Lampe vom Tisch, lässt den Vorhang des rechten Alkovens zufallen, blickt noch einmal hinter den linken und geht links ab.)[1])

Imogen
kniet und spricht ein kurzes Gebet. (S. Orig. A. II, Sc. 2. 3 Zeilen.) Dann tritt sie hinter den Vorhang rechts.

Jachimo
tritt leis aus dem Alkoven links und spricht die Worte des Orig. A. II, Sc. 2, nur gekürzt. Aber statt wieder in die Kiste zu steigen, ist der Schluss wie folgt:

Wozu noch schreiben, was genietet liegt
In dem Gedächtniss?
(Die Uhr schlägt 1 Uhr.)
Es ist hohe Zeit.
Die Kiste schliess' ich, suche mein Gemach.
(Er geht nochmals links hinein und kehrt zurück.)
Mich treibt die Furcht von dieser heil'gen Schwelle.
Dort ruht ein Engel, und hier haust die Hölle.
(Ab. Ende des 1. Akts.)

Das ist der erste Akt, der also mit A. II, Sc. 2 des Originals

---

[1]) Anordnung von Herrn Wolff.

schliesst. Er hat die meisten Zusätze erfahren müssen. Dafür verspreche ich dem richtenden Leser, dass er diesen Wagnissen desto seltener in den folgenden begegnen soll. Wo die Prosa in Verse gebracht ist, da nöthigte mich die Wichtigkeit des Inhaltes und der Personen, z. B. in der Wettstreitscene. Indessen bin ich im Ausziehen und Verdichten der Gedanken mit grösster Ueberlegung und Gewissenhaftigkeit zu Werke gegangen. Der zweite Akt ordnet sich also:

Akt II.

Scene 1.

In Rom bei Philario.

Posthumus. Philario. Dann Jachimo.

Posthumus spricht dem Philario seine Hoffnung auf baldige Rückkehr in's Vaterland aus. Er gedenkt des nahen Ausbruchs des Krieges mit Rom. Um Imogen's Treue ist er sicher. (S. Orig. A. II, Sc. 4.) Dann erscheint Jachimo und bringt ihm Scheinbeweise ihrer Untreue (ganz wie im Orig. A. II, Sc. 4). Posthumus wüthend ab rechts. Philario und Jachimo ebenfalls, durch die Mitte. Posthumus von rechts zurück, spricht den Monolog A. II, Sc. 5. Hier musste dem Dichter nachgeholfen und eine Lücke ausgefüllt werden. Das Original sagt nicht einmal, dass Posthumus dem Pisanio die Vollziehung seiner Rache auftragen wolle. Aber es muss durchaus deutlich gemacht werden, wie Pisanio zu dem Briefe in A. II, Sc. 6 (des Orig, A. III, Sc. 2) kommt. Daher lautet mein Schluss des Monologs:

— — Da ist kein Laster, es gehört dem Weibe.
[Ich will ihr fluchen; will sie hassen — nein!
Zu zahm, zu zahm! Was kümmert sie mein Hass,
Wenn sie im Arme ihrer Buhlen ruht?
Ha Brief und Boten! Denn sie soll nicht leben!] (ab.)

Scene 3.

In Cymbeline's Palast.

Prinz Cloten. Tigurius.

Die Quintessenz der Cloten-Scenen im Orig. A. I, Sc. 3, A. II, Sc. 1, A. II, Sc. 3 ist wiedergegeben. Prosa von 3 Spielminuten. Die Musikanten kommen und spielen ihr Lied. Er schickt den Tigurius fort und klopft an Imogen's Thür. Einige Worte an die Kammerfrau.

Scene 4.

Imogen kommt. Cloten. Später Pisanio.

Imogen weist ihn ab. (S. das Orig. A. II, Sc. 3).

— — — Sein schlechtstes Kleid? Schon gut.

Scene 5.

Cymbeline. Die Königin. Gefolge. Tigurius. Cloten. Später Lucius.

Cymbeline richtet die Worte an Cloten, die in meiner vierten Scene gestrichen sind, indem Cymbeline und die Königin jetzt erst auftreten. (S. Orig. A. II, Sc. 3.) Der Römer Lucius tritt auf. Es folgt der Inhalt des Orig. A. III, Sc. 1. Alle ab.

Scene 6.

Noch daselbst. Pisanio mit Briefen. Später Imogen. Inhalt ganz wie Orig. A. III, Sc. 2. Schluss der Imogen:

Nur vorwärts seh' ich, seh' nicht rechts, noch links.
Milford liegt hell, sonst überall ist Nebel!

Beide ab. Schluss des 2. Akts. Dritter Akt wie folgt.

Akt III.

Scene 1.

Gegend bei Milfordhafen.

Imogen und Pisanio, der ein Bündel trägt. Es folgt hier das Orig. A. III, Sc. 4. Imogen geht, sich als Page zu verkleiden.

Scene 2.

In Cymbeline's Palast.

Cymbeline. Königin. Gefolge. Cloten. Später Pisanio. Helena.

Cymbeline giebt in kurzen Worten den Stand des Krieges an. Lucius tritt nicht auf. Man fragt nach Imogen, sie ist fort. Die Scene verläuft wie Orig. A. III, Sc. 5.

Scene 3.

Wales. Berggegend mit Höhle.

Bellarius. Guiderius. Arviragus.

Die Drei aus der Höhle, gehen zur Jagd. S. Orig. A. III, Sc. 3. Bedeutend gekürzt.

Scene 4.

Imogen als Page. Monolog wie Orig. A. III, Sc. 6. Sie geht in die Höhle.

Scene 5.

Die drei Jäger zurück. Später Imogen. Wie Orig. A. III, Sc. 6. Alle in die Höhle. Schluss. Vierter Akt wie folgt.

Akt IV.

Scene 1.

In Cymbeline's Palast.

Cymbeline. Pisanio. Tigurius. Gefolge.
Die Verzweiflung des Cymbeline wie Orig. A. IV, Sc. 3. Gekürzt.

Scene 2.

Vor der Höhle.

Cloten tritt auf.

Monolog wie A. IV, Sc. 1. Ab in den Busch.

Scene 3.

Die drei Jäger. Imogen. Alle aus der Höhle. Später Cloten. Verlauf wie Orig. A. IV, Sc. 2. Imogen ab. Cloten kommt. Guiderius bleibt allein mit ihm. Beide fechtend ab. (S. Orig. A. IV, Sc. 2).

Scene 4.

Bellarius und Arviragus zurück. Dann Guiderius.
Guiderius erzählt, dass er Cloten den Kopf abgeschlagen.

Ich warf ihn in die Bucht — — —
— — — Was kümmert's mich? (ab rechts.)

Verlauf wie im Original. Arviragus geht in die Höhle, um nach dem Knaben zu sehen. Dann ruft er den alten Bellarius hinein. Guiderius zurück, hört die Harfe drinnen.

Scene 5.

Bellarius und Arviragus tragen Imogen wie todt heraus.
Guiderius.

Hier habe ich mir eine Aenderung (wie angegeben) erlaubt. Der von einer Dame gespielte Knabe Arviragus konnte Imogen nicht allein tragen, daher ruft er Bellarius hinein. Sonst Verlauf wie Orig. A. IV, Sc. 2. Bestattung. Bellarius, der abgegangen, schleift Cloten (eine Puppe in einen Mantel gehüllt) herein.

Bellarius.

[Vollendet, Knaben. Lasset den hier ruhn
Und schüttelt Schwermuth ab. Es naht Gefahr.]

Es folgt der Inhalt von A. IV, Sc. 4 des Orig. Die Knaben wollen Theil nehmen am Krieg. Der Text sagt: Bellarius fügte sich dem Drängen der Knaben wider Willen. Mir schien Bellarius hier zu feig. Daher änderte ich die Schlussrede des Bellarius. Er habe gleich anfangs die Absicht gehabt, für's Vaterland zu kämpfen, aber das Fürstenblut nur auf die Probe stellen wollen. Alle drei in den Kampf.

Scene 6.

Imogen erwacht.

S. Orig. A. IV, Sc. 2.

Scene 7.

Lucius. Philario. Krieger. Imogen.

Verlauf wie A. IV, Sc. 2 des Originals. Geändert ist der Schluss. Imogen, die ihren Gatten todt glaubt, soll noch Lust haben, einem Römer zu folgen, um ein trostloses Leben auf unbestimmte Zeit hin zu fristen, und das als Page? Imogen soll so feig sein, um des lieben Lebens willen sich mit jeder beliebigen Existenz zu begnügen? Ich kann hierin die „kräftige gesunde Natur" nicht finden, die Gervinus entdeckt hat. Was kann sie anders wollen, als den Lucius und die Schlacht benutzen, um den Tod zu suchen, der sie mit Posthumus vereinigt? In diesem Sinne habe ich ihre Schlussrede lauten lassen. Unter Kriegsklängen Alle ab.

Scene 8.

Posthumus kommt in Bauerntracht, ein blutig Tuch in der Hand und ein Bündel, das er in die Felsen wirft.

[Hier liegt, ihr wälschen Lumpen, meines Bannes
Verhasste Zeugen, bis zum letzten Dienst.]
Dich, blutig Tuch, dich heb' ich auf u. s. w.

S. Orig. A. V, Sc. I. Er will für England fechten und den Tod suchen. Nach dem Vorgange der Mannheimer Bühne ist das Auftreten des Posthumus noch in den 4. Akt gelegt worden. Ganz richtig: 1) vereinfacht es das Umkleiden des Posthumus; 2) gipfeln so die Schicksale des Liebespaares anschaulicher. Beide werfen sich in die Schlacht, um den Tod zu suchen. Wir ahnen, dass die Schlacht sie irgendwie zusammenführen wird; 3) würde es bedenklich sein, anfangs des 5. Aktes den Hauptmann schon von Posthumus' Thaten erzählen zu lassen, nachdem er kaum abgegangen. Fünfter Akt wie folgt.

Akt 5.

Scene 1.

Schlachtfeld. Coupirt. Hinten Hügel mit Abgang.

Philario mit Kriegern. Dann ein Hauptmann.

Philario.

[Wenn nicht Verstärkung kommt, so steht es schlimm.
Welch ein Getös! Lasst uns die Schlucht umgehn.

(Alle ab.)

Tigurius

(erscheint auf dem Felsen).

Hilf Gott, der König ist umzingelt — fällt —
Doch nein! Welch Wunder? Wieder diese Drei,

Die schon einmal die Schlacht für uns gerettet.
Die Feinde flieh'n!

Ein Hauptmann (kommt).

Heda, Tigurius,
Was gab's dort in der Schlucht?

Tigurius (steigt nieder).

So wunderbare Kriegesthat, wie ich
Noch nie geseh'n u. s. w.]

Er erzählt das heldenhafte Benehmen der Drei. Dagegen berichtet der Hauptmann von dem Helden in schlechtem Kittel (von Posthumus):

Tigurius.

[Was ist's mit dem?

Hauptmann.

Der König fragt nach ihm.
Man kann ihn nirgends finden, er ist fort.

Tigurius.

So glaub' ich fast, es stiegen Götter nieder,
Für England heut zu streiten.

Hauptmann.

Ist es wahr,
Dass Lucius gefangen?

Tigurius.

Ich sah es selbst.
Gefangen er sammt seinem Knappen. Kommt.
Lasst uns den König suchen.]

(Beide ab. Schlachtlärm. Dann Fanfaren.)

Scene 2.

Posthumus in römischer Tracht.

[Mich will der Tod nicht. Trag' ich meinen Jammer
Wie einen Panzer] u. s. w.

Jetzt will er sich dem schlechtsten Briten ergeben, da erblickt er Jachimo, der durch die Felsen flüchtig irrt. Er tritt zurück.

Jachimo.

Der Sünden Last in der gequälten Brust u. s. w.

S. Orig. A. V, Sc. 2. Er erblickt Posthumus, der seine Worte gehört hat. Der verzweifelte Posthumus fordert ihn zum Kampf.

Jachimo.

Halt' ein und höre!

Da tritt Tigurius mit Kriegern auf und dazwischen. Er heisst sie, sich ihm ergeben. Beide werden gefangen. Alle folgen dem abziehenden Könige zur Stadt.

Die Aenderungen und Verlegungen sind, wie man sieht, hier gewaltsam, aber durch die Unfertigkeit des Originals geboten. Ich denke, so macht sich Alles glatt. Jachimo und Posthumus müssen sich schon im Kampfe treffen. Durch Tigurius, der ihren Zweikampf hindert, werden sie auf die einfachste Weise zu Gefangenen gemacht, wie sie später auch so auftreten. So ist nun aber jene Stelle, wo Jachimo den Posthumus zum ersten Mal beim König wieder sieht — zwar erst als Vision, die aber Posthumus durch sein Vortreten in Wirklichkeit wandelt — (S. Orig. A. V, Sc. 5. Jachimo: Mich dünkt, ich seh' ihn jetzt . . .) nicht mehr zu brauchen. Statt dessen schrieb ich, nachdem Jachimo die Treue Imogen's bestätigt:

Jachimo.

[Das Uebrige (stürzt vor Posthumus nieder)
ist deines Schwertes Sache.
Noch schwebt der Hieb von heute. Mach' ein Ende!]

Doch folgen wir der Ordnung der Scenen.

Scene 3.

In Cymbeline's Palast.

Cymbeline. Bellarius. Guiderius. Arviragus. Pisanio. Gefolge. Dann Cornelius.

S. Orig. A. V, Sc. 5. Steht neben mir u. s. f. Cornelius meldet den Tod der Königin.

Scene 4.

Vorige. Tigurius mit britischen Wachen. Lucius und Imogen. Römer. Zuletzt Posthumus und Jachimo.

Verlauf wie Orig. A. V, Sc. 5. Der Wahrsager fällt weg. Die ganze Scene ist auf das nöthige dramatische Maass gekürzt, denn Weitläufigkeiten sind auch hier, z. B. in des Jachimo Erzählung.

In Betreff der Kerkerscene wird Gervinus, das Stück auch als allgemein poetisches Werk betrachtet, nie Recht behalten. Die „Wunder des Zufalls" werden durch das Eingreifen Jupiter's nicht gelöst, sondern erhöht. Wenn ohne diese Scene der „freien Bewegung der Handelnden nirgends Abbruch geschieht", wie Gervinus sagt, so verlangen wir gerade nicht mehr für das Drama.

Die Shakespeare-Aufführungen in Meiningen.

Von

Wilhelm Oechelhäuser.

Als sich im vorigen Jahr die Nachricht verbreitete, der geistreiche Dichter und Dramaturg Fr. v. Bodenstedt habe seinen Wohnsitz und seine Thätigkeit in München mit der Stellung eines Intendanten der Meiningen'schen Hofbühne vertauscht, da wurden in der Presse vielfach Aeusserungen der Verwunderung, ja selbst der Satyre laut. Die Hofbühne einer kleinstaatlichen Residenz von kaum 8000 Einwohnern und ein Mann von Bodenstedt's Ruf als Leiter, dies schien in der That ein arges Missverhältniss. Und wenn ich diese Befürchtungen auch nicht ganz theilte, wenn ich, im Hinblick auf Immermann, von dem, was eine kleine Bühne unter tüchtiger Leitung leisten kann, eine bessere Meinung hegte, wenn ich mich insbesondere freute, dass dem Shakespeare-Cultus der deutschen Bühne eine neue, bedeutende Kraft zugeführt würde, so hätte ich doch nimmer geglaubt, von einer persönlichen Anschauung der dortigen Leistungen einen solchen Eindruck zu gewinnen, wie ich ihn von einem so eben (Mitte December 1867) dort abgestatteten Besuch mitgenommen habe. Unter dem frischen Eindruck des Gesehenen schreibe ich diesen Bericht nieder, nicht um für Bodenstedt oder Meiningen Reclame zu machen, sondern lediglich um die deutschen Bühnen zur Nacheiferung anzuregen. Wie ich höre, hat der Secretair der englischen Gesandtschaft in Berlin, Mr. R. N. Oconor, ebenfalls kürzlich einer Vorstellung des Macbeth in Meiningen beigewohnt und in einem für das Londoner Athenäum bestimmten Aufsatz seine hohe Anerkennung niedergelegt. Ich erwähne dies

bloss, um meine nachfolgende sehr anerkennende Beurtheilung nicht als die einseitige Auffassung eines Shakespeare-Enthusiasten und persönlichen Freundes von Bodenstedt erscheinen zu lassen.

Man irrt wohl nicht, wenn man in den bedeutenden Leistungen der Weimar'schen Hofbühne, in den Anregungen, die von dem dortigen Hofe ausgingen, der dem Cultus von Wissenschaft und Kunst in Deutschland die Fahne voranträgt, einen mächtigen Sporn für die Anstrengungen erblickt, welche der jetzige Herrscher des kleinen, aber reizenden Meininger Landes für die Hebung der vaterländischen Bühne entfaltet. Verehrer der Künste und Wissenschaften, insbesondere gründlicher Kenner Shakespeare's, war es eine der ersten Regierungshandlungen des Herzogs Georg, nachdem er den durch die Stürme des vorigen Jahres erledigten Thron bestiegen, dass er Bodenstedt aus München berief, dessen der seinigen verwandte geistige Richtung er früher schon kennen gelernt hatte. Die Reformen, die in dem dortigen Theaterwesen durchgeführt, die Richtungen, die ihm gegeben, die Erfolge, die erzielt wurden, sind somit nicht etwa das alleinige Verdienst Bodenstedt's, sondern die Ergebnisse seines harmonischen Zusammenwirkens mit dem geistesverwandten und liebenswürdigen Fürsten. Auch in der unmittelbaren Leitung der Bühne soll des Herzogs Mitwirkung bei Auswahl, Bearbeitung und Scenirung der Stücke höchst fruchtbringend sein, so insbesondere als specieller Kenner des Costumewesens und der Alterthumskunde überhaupt. Sein Verdienst ist auch vor Allem, dass er durch sofortige Beseitigung der Oper jene Zersplitterung der künstlerischen und finanziellen Kräfte beseitigte, welche es, unter den dort obwaltenden Verhältnissen, unmöglich gemacht hätten, in beiden Kunstrichtungen die Stufe der Mittelmässigkeit zu überschreiten. Wir haben somit in dieser Bühne zugleich das interessante Schauspiel eines lediglich dem Cultus des Dramas gewidmeten deutschen Kunstinstituts. Und die erzielten Erfolge sprechen in der That für die Richtigkeit des zu Grunde gelegten Calcüls; sie beweisen insbesondere in der stets gesteigerten Theilnahme des Publikums, wie eine gute Bühne veredelnd auf den Geschmack der Hörer einwirken kann und wie Possen und Demi-monde-Operetten doch nicht gerade unentbehrlich sind, um ein deutsches Schauspielhaus im neunzehnten Jahrhundert nachhaltig zu füllen.

Für den Shakespeare-Verehrer bieten (wie schon in einem früheren Aufsatz dieses Jahrbuchs angedeutet) die Aufführungen in Meiningen ein ganz besonderes Interesse. Wie in Weimar von gleicher Theilnahme wissenschaftlich gebildeter und kunstsinniger

Herrscherpaare getragen, unter geistig gleich bedeutender Leitung stehend, beiderseits mit voller Erkenntniss ihren eigenen Weg bis in die letzten künstlerischen Consequenzen verfolgend, bietet die principielle Verschiedenheit in der Weimar'schen und Meiningen'schen Behandlung der Shakespeare'schen Dramen einen fruchtbaren Stoff für Beobachtung und Belehrung. Bis etwa der jetzige Intendant der Weimar'schen Hofbühne, Freiherr v. Loën, Zeugniss von einer veränderten Richtung in Bearbeitung und Scenirung Shakespeare'scher Stücke geben wird, erhalten die bestehenden Gegensätze ihren prägnanten Ausdruck in den Namen Dingelstedt und Bodenstedt. Der Erstere hat seine Grundsätze über Bearbeitung Shakespeare's für die Bühne in der Einleitung zu den jüngst erschienenen Bühnenbearbeitungen Heinrich's VI. und Richard's III. niedergelegt, Bodenstedt dagegen, wenn auch (weil gelegentlich eingeschaltet) nicht in so erschöpfender Weise, in dem zweiten Bande des Jahrbuchs unserer Gesellschaft S. 251 ff. Kurz gefasst gipfeln sich die Gegensätze der beiderseitigen Auffassungen darin, dass Dingelstedt die Shakespeare'schen Dramen nicht bloss kürzt, sondern mehr oder weniger überarbeitet, während Bodenstedt's Zielpunkt die unverkürzte und unveränderte Aufführung ist. Für das Nähere verweise ich auf die gedachten Abhandlungen, sowie auf meine Beurtheilung derselben in dem Essay über Richard III. in gegenwärtigem Bande des Jahrbuchs.

Muss man mit Dingelstedt darin übereinstimmen, dass Shakespeare erst noch für die deutsche Bühne zu erobern ist, indem sich nur ein kleiner Theil seiner (nicht zur Lecture, sondern lediglich für die Aufführung geschriebenen) Dramen bei uns eingebürgert hat und noch dazu meist in schlechten Bearbeitungen und unverständiger Scenirung, so lässt sich ermessen, welches Interesse es für den Verehrer unseres Dichters, welche Bedeutung es überhaupt für den Deutschen Shakespeare-Cultus hat, zwei geistreiche Bühnenleiter, unter ungefähr gleichen äusseren Verhältnissen, in so verschiedener Richtung nach demselben Ziel streben zu sehen. Und hier liegt in der That eine Frage vor, die in letzter Instanz nicht durch theoretisches Raisonnement, sondern lediglich durch die Praxis, durch den Eindruck, welchen der gebildete Zuhörer von der scenischen Darstellung empfängt, entschieden werden kann. Mit den vortrefflichen Weimar'schen Vorstellungen bekannt (ich sah dort seit 1864 zwölf Shakespeare'sche Dramen wiederholt aufführen) gewährte es mir daher einen besonderen Reiz durch persönliche Anschauung Bodenstedt's Erfolge in Meiningen kennen zu lernen,

und will ich die gewonnenen Eindrücke, die sich bis jetzt freilich nur auf einen einzigen Theaterabend, die am 17. December d. J. stattgehabte erste Aufführung des König Johann, beschränken, frisch wiedergeben und nachträglich, auf den Bericht von Freunden hin, über die schon früher (October und November) stattgefundenen Vorführungen von Romeo und Julie und Macbeth kurz referiren.

Bei der Beurtheilung des König Johann habe ich mich möglichst der Voreingenommenheit zu entkleiden gesucht, welche der erste Einblick in ganz fremde Bühnenverhältnisse zu deren Gunsten mit sich führt. Mit Ausnahme des Herrn Possart (den ich einmal in München als Wurm gesehen) und des Herrn Wüntzer (den ich von den vortrefflichen Weimar'schen Vorstellungen her kannte) war mir das ganze Künstler-Personal fremd. Es hat dies einen grossen Vortheil für die objectiv-treue Beurtheilung der Einzelleistungen, indem man, einer Gesellschaft persönlich bekannter Schauspieler gegenüber, unwillkührlich durch alle ihre, wenn auch im gegebenen Fall tadellosen, Leistungen doch die uns sonst an ihnen bekannten Mängel durchschimmern sieht. Bei Shakespeare'schen Stücken macht sich dieser Eindruck besonders geltend, indem deren grosse Personenzahl, auf allen mittlern und kleinern Bühnen wenigstens, die Besetzung der Nebenrollen durch ganz untergeordnete Kräfte, ja durch blosse Statisten, nöthig macht, diese Nebenrollen jedoch, durch die hohe sociale Sphäre, in der sie spielen, oder durch die gediegenen Worte, die ihnen der Dichter in den Mund legt, zu einer Bedeutung für den Totaleindruck dieser Dramen heranwachsen, wie dies bei keinem sonstigen Dichter alter oder neuer Zeit auch nur annähernd der Fall ist. Schlägt man hiernach die Leistungen fremder, im Verhältniss zu uns bereits bekannten Künstlergesellschaften beim ersten Eindruck gewöhnlich höher an, als sie relativ verdienen, so urtheilt man dagegen um so unbefangener über den absoluten Werth einer Einzelleistung.

Dies vorausgeschickt, kann ich die Aufführung des König Johann nur als eine, alle meine Erwartungen weit übertreffende, höchst gelungene bezeichnen. Es spricht dies um so mehr für die Vortrefflichkeit der Leitung, als die erste Aufführung eines solchen grossartigen und nebenbei äusserst schwierig zu scenirenden Stücks gleichsam nur die Generalprobe darstellt und ferner der specifische Inhalt dieses Dramas durchaus nicht geeignet ist, einen blendenden, die nüchterne Beurtheilung bestechenden Schimmer über die Aufführung zu werfen. König Johann, obgleich von Shakespeare der allgemeinen Annahme nach zwischen 1595 und 1597, also schon

innerhalb seiner Glanzperiode verfasst, gehört keineswegs zu dessen vorzüglichsten Schöpfungen, noch weniger zu denjenigen, welche durch eine Fülle edler und schöner Gestalten das Herz erwärmen und zu einer Uebertragung der Verdienste des Dichters auf die der Schauspieler, zu einer optimistisch gefärbten Beurtheilung ihrer Leistungen, verführen können. Die Einheit der Handlung ist mehr eine historische, als dramatische; das Sujet im Grossen und Ganzen ist weder erhebend noch erwärmend, auch die geschichtliche Idee des Stücks weit unklarer wie in den übrigen Historien, selbst in denen aus seiner Jugendperiode, wie z. B. Heinrich VI. Sogenannte dankbare Rollen giebt es in diesem Drama eigentlich nur eine Einzige, den unglücklichen Prinzen Arthur, eine der schönsten lyrischen Gestalten, die Shakespeare geschaffen. Der Bastard Faulconbridge ist für unser Gefühl zu derb-realistisch, während in England allerdings der nationale Enthusiasmus, ausgehend von den schönen Schlussworten:

Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füssen liegen u. s. w.

einen Nimbus über die ganze Gestalt verbreitet, dessen er bei uns entbehrt. Die französische Königsfamilie, Philipp und Louis, erregen kein tieferes Interesse; der Erzherzog von Oesterreich dient nur als Folie für die Tapferkeit von Zunge und Schwert des Bastards. Der päpstliche Legat Pandulpho, so interessant die Rolle ist, erscheint uns heutzutage etwas abgeblasst, indem seit jener Zeit die Jesuiten-Charaktere im Leben und im Drama weit raffinirtere Repräsentanten gefunden haben; auch seine Prophezeihung (A. III, Sc. 4), dass Johann den jungen Prinzen Arthur aus dem Weg räumen und dieser Mord das englische Volk zur Empörung treiben werde, ist zu gekünstelt, um nicht unwillkührlich daran zu erinnern, dass der Dichter, der den *eventum* beherrschte, auch das *vaticinium* selbst gemacht habe. Hubert ist ein interessantes Charakterbild. Salisbury und die übrigen Grossen treten dagegen erst in der absteigenden Handlung hervor, so dass ihre Charaktere sich nicht bedeutend genug entwickeln können. Von den Frauen-Charakteren erreicht das Mannweib Eleonora, Johann's Mutter, die Höhe nicht, zu der Shakespeare sonst diese Gestalten hinaufzutreiben weiss, z. B. Margarethe in Heinrich VI. und Richard III. Blanca ist unbedeutend, Constanze dagegen in ihrem bald rührenden, bald rasenden Mutterschmerz eine grossartige Schöpfung unseres Dichters. Um zuletzt von dem Hauptcharakter des Stücks, König Johann, zu sprechen, so

giebt derselbe allerdings dem Darsteller eine höchst schwierige Aufgabe zu lösen; die Rolle ist interessant, ist ein Prüfstein für einen gewandten, geistreichen Shakespeare-Darsteller; aber sie bewirkt im Durchlaufen der Stadien vom patriotischen Königstrotz, durch Inhumanität, Inconsequenz und Erniedrigung hindurch, bis zum Untergang in Schwäche und Verzweiflung, durchaus kein wohlthätig angeregtes Gefühl im Hörer.

Um so mehr darf der Darsteller dieser Rolle, Herr Possart, der zu einem Gastspiel vom Münchener Hoftheater nach Meiningen berufen worden war, auf den errungenen warmen Beifall des Publikums und die höchst anerkennenden Aeusserungen, die ihm der Herzog nach der Vorstellung durch den Intendanten von Bodenstedt übermitteln liess, stolz sein. Als besonders gelungen hebe ich die Scenen mit dem Legaten Pandulpho (A. III, Sc. 1 und A. V, Sc. 1), ferner die Scenen mit Hubert (A. III, Sc. 3 und A. IV, Sc. 2, in welcher Letzterer er namentlich die politische, durchaus nicht rein menschliche Reue Johann's über Arthur's vermeintliche Ermordung trefflich nuancirte), endlich die Sterbescene (A. V, Sc. 7) hervor. So schwierig pathologische Scenen auf der Bühne darzustellen, so leicht die Grenzen des Schönen dabei zu überschreiten sind, um so grössere Anerkennung verdient Herr Possart für das wahrhaft schöne und ergreifende Bild, welches er von dem sterbenden Monarchen gab. Die persönliche Bekanntschaft des Künstlers bestärkte mich nur noch mehr in der schon von Bodenstedt (Shakespeare-Jahrbuch, Band II, S. 265) ausgesprochenen Ueberzeugung, dass die deutsche Bühne von ihm viel zu erwarten hat, indem Herr Possart, neben allen natürlichen Anlagen für Ausübung seiner Kunst, eine feine Auffassungsgabe und ein durch gründliches, gewissenhaftes Studium vertieftes Verständniss für Shakespeare's Kunstgebilde besitzt. Der Künstler möge nur ein mitunter zu weit getriebenes Moduliren und Nuanciren in Ton und Mienenspiel vermeiden, etwas weniger durch kleine Mittel wirken wollen, die Intuition etwas mehr über die Reflexion vorwiegen lassen, — kleine Mängel, die gerade in den Stellen hervortraten, in denen er sonst am grössten war —, dann wird sein Name bald unter denen der ersten Shakespeare-Darsteller genannt werden, die Deutschland je besessen hat. Ich wünsche ihm alles Glück auf seinen Weg.

Nächst Herrn Possart ist Herr Wüntzer in der Rolle des tapfern Bastards Faulconbridge hervorzuheben. Die Rolle ist für die Eigenthümlichkeiten des kräftigen, markigen Künstlers ganz wie gemacht, und er spielte sie so vollkommen in dem Geist und

Colorit der Dichtung, dass ich mir die Darstellung dieses Charakters kaum vollendeter zu denken weiss. Das Tempo seiner Rede war im ersten Akt allerdings etwas zu langsam, auch nahm er bei den Aeusserungen des Humors und Uebermuthes den Ton zu stark und zu wuchtig. Um so mehr gelangen ihm dagegen die späteren Scenen, wo der Bastard allmählig am Ernst des Lebens zu sittlicher Höhe emporwächst.

Auf gleicher Höhe mit Possart und Wüntzer stand Fräulein Lemke als Constanze. Ihr Spiel war grossartig, erschütternd; ich habe selten den tiefsten Seelenschmerz in Wort und Geberde so schön, naturwahr und ergreifend darstellen sehen. Vielleicht deutete sie (A. III, Sc. 4) die beginnende Seelenstörung, welche der Verlust des geliebten Kindes und das Scheitern aller ehrgeizigen Hoffnungen im Gefolge hatte, etwas zu stark an; allein um so ergreifender wirkten die eingefügten lyrischen Stellen, insbesondere die herrlichen Schlussworte:

Gram füllt die Stelle des entfernten Kindes,
Legt in sein Bett sich, geht mit mir umher u. s. w.

Ich müsste mich sehr irren, wenn diese Künstlerin sich nicht einen grossen Namen in der Darstellung Shakespeare'scher Frauenrollen erwerben würde.

Demnächst verdient Herr Otter, ein junger strebsamer Künstler, der über schöne Mittel verfügt, genannt zu werden; er gab die schwierige Rolle des Hubert mit grossem Verständniss und gelangen ihm insbesondere die Scenen, wo das rein menschliche Gefühl aus der rauhen Hülle hervorbricht; so insbesondere (A. IV, Sc. 3) beim Auffinden von Arthur's Leiche.

Die in Meiningen sehr beliebte und geachtete Künstlerin Frl. Ellen-Franz hatte die ihr zugehörige Rolle des Arthur an eine Anfängerin Frl. Martini überlassen, und spielte selbst die Blanca, welche wenig Gelegenheit zur Entfaltung des schönen Talentes, welches man ihr nachrühmt, bietet. Fräulein Martini erntete warmen Beifall in der Rolle des Arthur; sehr schön und wahr spielte sie insbesondere in der Blendungsscene beim Eintritt der Gehülfen; der Schluss der Scene war matter.[1])

Wenn ich im Vorstehenden der hervorragendsten Leistungen gedacht habe, so verdienen die übrigen Mitspieler (namentlich Herr Menzel als Pandulpho, Barthel als Prinz Louis u. s. w.) nicht mindere

[1]) Die bedeutendste Darstellerin, welche die Arthur-Rolle gegenwärtig in Deutschland besitzt, ist unstreitig Fräulein Erhartt vom Berliner Hoftheater.

Anerkennung. Kann nicht jede Nebenrolle mit einem Künstler besetzt sein, liegt es nicht im Bereich der Möglichkeit über Nacht aus Statisten vortreffliche Darsteller zu machen, so ist es doch schon ein grosses Verdienst der Bühnenleitung, wenn nur nichts Schlechtes, Störendes hervortritt. Und in der That wurden der harmonische Gesammt-Eindruck und das wirklich vollendete Ensemble niemals gestört; die Illusion konnte sich stets auf gleicher Höhe halten. Einzelne kleine Rollen wurden sogar meisterhaft gegeben, kaum eine einzige schlecht. Dabei war die Ausstattung wahrhaft prachtvoll, die Costume insbesondere glänzend und die historische Treue mit feinem Takt mit unserem heutigen Gefühl für's Schöne in Einklang gebracht. Und wenn z. B. die Oriflamme die treue Copie dieses altberühmten Banners, wenn die Streitaxt, die König Johann vor Angers führte, einem Original genau nachgebildet war, so will ich dies nur als charakteristisch für die minutiöse Gewissenhaftigkeit und den künstlerischen Ernst hervorheben, mit welcher sowohl Bodenstedt als sein fürstlicher Gönner an diese Aufgaben herangetreten sind.

Die Scenirung war im Ganzen schön, zweckmässig, wohl motivirt. Nur die Mauern von Angers im zweiten Akt hätte ich etwas mehr in den Hintergrund gewünscht, so sehr Motive einer effectvollen Darstellung die unmittelbare Nähe der Belagerer und Belagerten wünschenswerth machen mögen, was für Bodenstedt den Ausschlag gegeben hatte. Sehr einfach und hübsch war das Arrangement (A. IV, Sc. 3) der Scene, in welcher Arthur von der Mauer springt. Die Gefechtscene (A. III, Sc. 2, die erste derartige Scene im zweiten Akt war weggelassen) bot ein hübsches und bewegtes Bild; die Verwendung der Comparserie zeigte überhaupt, dass Bodenstedt diesen mächtigen, bisher noch so wenig benutzten Hebel der Gesammtwirkung zu schätzen und zu gebrauchen weiss.

Im Allgemeinen wird Bodenstedt, durch seine strengeren Grundsätze unveränderter Wiedergabe des Dichters, in der Freiheit der Scenirung weit mehr beschränkt als Dingelstedt, eben weil Ersterer den Anforderungen der modernen Bühne, des modernen Geschmacks nur einen beschränkteren Einfluss auf die Aptirung des Dramas einräumt, als Letzterer, der überdies ein bis jetzt unübertroffener Meister in der Scenirungskunst ist. Trotzdem kann von der Scenirung in Meiningen nur gesagt werden, dass sie durchaus gelungen war, überall die Gesammtwirkung harmonisch unterstützte und insbesondere ein Beispiel gab, was feiner Geschmack und künstlerische Leitung auch bei den beschränkten Mitteln einer kleinen Bühne zu

leisten vermögen. Wenn ich sage, dass die gesammte Ausstattung und Scenirung in Meiningen absolut zweckmässiger, schöner und geschmackvoller als auf der Berliner Hofbühne war, so wird man sich ein Urtheil über die dort gemachten Anstrengungen und erzielten Erfolge bilden können. Der Mitwirkung des Meiningen'schen Theaterdirectors Herrn Grabowsky muss hierbei ehrenvoll gedacht werden. — Die Meiningen'sche Bühne hat binnen so kurzer Zeit einen so mächtigen Schritt nach dem Ziele vollendeter Darstellungen Shakespeare's gemacht, dass man seine Bewunderung nicht zurückhalten kann und darf, — ein redendes Beispiel, was auch unter kleinen Verhältnissen bei richtiger Leitung und mit künstlerischem Ernst geschaffen werden kann.

Ehe ich nun zu der, für das Shakespeare-Studium interessantesten Frage über die Bearbeitung komme, möchte ich kurz, auf die Mittheilungen eines sachkundigen Freundes hin, über die zwei anderen Vorführungen Shakespeare'scher Dramen berichten, die in der laufenden Theatersaison bereits stattfanden. Es sind dies Romeo und Julie und Macbeth, welche mit grossem Beifall gegeben und wiederholt worden sind und die, wie es in der grössern Anziehungskraft des Stoffs liegt, vielleicht noch mächtigere Wirkung als König Johann erzielt haben, überdies lediglich mit eigenen Kräften gegeben wurden, während im letztgenannten Drama ein bedeutender auswärtiger Künstler, Herr Possart, als Gast mitwirkte. Im Allgemeinen hat mein Freund gleiche Eindrücke von jenen Vorstellungen mitgenommen, wie ich sie hier niedergelegt habe; insbesondere soll das Spiel der Fräulein Ellen-Franz als Julie und Lady Macduff, der Fräulein Lemcke als Mutter Juliens und Lady Macbeth, des Herrn Wüntzer als Capulet und Macbeth, der Fräulein Schmitt als Amme Juliens, der Herren Otter als Macduff und Kochy als Malcolm vortrefflich gewesen sein. Die zweite Vorstellung des Macbeth wird insbesondere als ein wahres Muster vollendeten Ensemble's gerühmt, namentlich auch das Arrangement der ersten Erscheinung der Hexen im ersten Akt hervorgehoben, die, Fledermäusen gleich, auf der halbdunkeln Heide zwischen den zerstreuten Felsblöcken auftauchten und niederduckten, was einen schauerlich-schönen Eindruck hervorgebracht haben soll. Hoffentlich habe ich gegen Ende der Saison noch Gelegenheit die Wiederholung dieser Stücke, sowie die in Vorbereitung begriffenen Richard II., Heinrich IV. (beide Theile), Richard III., Lear u. s. w. aus eigener Anschauung kennen zu lernen.

Das Drama Romeo und Julie ist bis auf die Zoten der Amme im Wesentlichen unverändert und unverkürzt gegeben worden. Die

erste Aufführung hat $4\frac{1}{2}$, die zweite $3\frac{3}{4}$ Stunde gedauert. Um den betreffenden Künstlern das Umlernen der Rollen zu ersparen, sind die Rollen des Romeo und der Julie nach Schlegel, alle übrigen aber, einschliesslich des sonettartigen Zwiegesprächs zwischen Romeo und Julie auf dem Balle bei Capulet, nach Bodenstedt's Uebersetzung gegeben worden. Macbeth, das kürzeste aller Shakespeare'schen Dramen, dessen erste Aufführung $3\frac{1}{2}$, die zweite $2\frac{3}{4}$ Stunde gewährt hat, ist, mit Ausnahme einiger zu starker Ausdrücke des Pförtners, ganz unverkürzt und textgetreu nach Bodenstedt's Uebersetzung gegeben worden, und zwar nach der von ihm im zweiten Bande dieses Jahrbuchs und in der Einleitung zu seiner Uebersetzung entwickelten Auffassung der Hauptcharaktere. In König Johann waren, aus naheliegenden Anstandsrücksichten, das Gespräch der Lady Faulconbridge mit ihrem Sohn, dem Bastard, weggelassen, ferner die zwei grossen Scenen vor Angers in eine zusammengezogen, auch die erste Gefechtscene weggelassen worden, ausserdem hatten im fünften Akt einige Kürzungen stattgefunden; es wurde nach Schlegel's Uebersetzung gegeben. Die erste Aufführung, der ich beiwohnte, nahm 4 Stunden in Anspruch.

Wenn zwischen der Dingelstedt'schen und Bodenstedt'schen Richtung der von der Darstellung empfangene Eindruck entscheiden soll, so wäre es nun sehr gewagt, nach den Beobachtungen eines einzigen Theaterabends schon eine Entscheidung fällen oder an deren Maassstab die Richtigkeit der eigenen Ansichten über diese Frage prüfen zu wollen. Ich spreche mich deshalb auch hier mit aller Reserve aus.

Der überwiegende Eindruck ist, dass Bodenstedt in Bearbeitung und Scenirung, wie in der Einübung der Künstler mehr auf eine harmonische Gesammtwirkung, Dingelstedt mehr auf den Einzeleffect hingearbeitet hat. Auf die Abgänge insbesondere, die Dingelstedt häufig durch Anordnungen oder Zusätze theatralisch höchst wirkungsvoll gestaltet (die Schauspieler lieben dies allerdings sehr), legt Bodenstedt gar keinen Nachdruck. Während Dingelstedt gleichsam indifferente Zwischenscenen, welche das Interesse abspannen, zu lieben scheint, damit sich die Wirkung der Hauptstellen desto kräftiger heraushebt, verläuft die Aufführung bei Bodenstedt in harmonischem Fluss und sucht er mehr das Störende, Langweilige zu beseitigen, auf ein gleichmässiges Interesse in allen Scenen hinzuarbeiten, als das an sich Wirkungsvolle durch künstliche Mittel noch mehr zu steigern. Er ist der entschiedene Gegner des „Knalleffects“. Man fühlt, dass hier ein Dichter den Dichter reproducirt.

Daher werden die Bodenstedt'schen Vorstellungen voraussichtlich bei den specifischen Shakespeare-Kennern mehr Anklang finden als die Dingelstedt'schen, gleiche Vortrefflichkeit der Darstellung vorausgesetzt.

Meine eigene Ansichten über diese Frage, wie ich sie in dem Essay über Richard III. niedergelegt habe und die zwischen den Dingelstedt'schen und Bodenstedt'schen ungefähr in der Mitte stehen, haben durch die Beobachtungen in Meiningen keinen Stoss erlitten. Denn wenn ich auch offen gestehen muss, dass ich mir die ziemlich unverkürzte und unveränderte Vorführung Shakespeare'scher Dramen nicht so wirkungsvoll und durchweg spannend vorgestellt hatte, so ist doch auch erstens die Abweichung von meinen Grundsätzen nicht so bedeutend, als es auf den ersten Anblick scheinen könnte und sind zum andern die Verhältnisse in Meiningen zu eigenthümlicher Art, um in Principienfragen, die für die ganze deutsche Bühne Geltung haben sollen, maassgebend sein zu können.

In ersterer Beziehung bemerkte ich in dem erwähnten Aufsatz bereits, wie die Anwendung derselben Grundsätze die verschiedenen Dramen sehr verschieden berühre, wie z. B. eine unveränderte Aufführung des Macbeth (wie in Meiningen geschehen) möglich, des Heinrich VI. unmöglich sei. Dies giebt auch Bodenstedt zu, so dass man nicht wohl annehmen darf, er werde künftig alle Shakespeare'schen Stücke ohne Rücksicht auf Inhalt und Form gleich treu und unverändert, wie die bisherigen, zur Aufführung bringen wollen. Dann ergiebt sich bei näherer Betrachtung aber auch, wie Bodenstedt, wenn auch in maassvollster und zurückhaltendster Weise, doch fast sämmtliche Grundsätze thatsächlich anerkannt hat, die ich in jenem Essay als leitende bezeichnet habe. Neben dem Weglassen unanständiger und starker Ausdrücke (was z. B. im König Johann u. A. auch das Weglassen einer ganzen Rolle, der Lady Faulconbridge, zur Folge hatte) sind mehrfach mässige Kürzungen langathmiger Reden vorgenommen worden. Es sind ferner mit Rücksicht auf den schwierigen Scenenwechsel der modernen Bühne kleine Scenen weggelassen, z. B. die Gefechtscene im Akt I, oder mehrere Scenen in eine zusammengezogen worden, so z. B. Akt II, die erste und zweite Scene mit ihren etwas langweiligen Wiederholungen der diplomatischen Verhandlungen vor Angers und der Aufforderungen zur Uebergabe an die Bürger. Der Shakespeare-Purist könnte hieran aber mit gleichem Recht Anstoss nehmen, wie an jeder sonstigen Abänderung oder Kürzung aus scenischen oder ästhetischen Motiven, insbesondere da das zwischen beide Verhandlungsscenen

fallende, hier weggelassene, Gefecht gerade durch die Unentschiedenheit seines Erfolges die versöhnliche Stimmung, die bei der zweiten Unterredung der englischen und französischen Königsfamilien vor Angers hervortritt, wesentlich motivirt, durch die Zusammenziehung beider Scenen also ein immerhin nicht unwesentliches Motiv der Handlung ausgeschieden worden ist. Ich tadle dennoch diese Zusammenziehung nicht, sondern billige sie vollständig; auf den Bühnen, wo (ich glaube auch in Berlin) beide Scenen vor Angers textgetreu wiedergegeben werden, wirken sie ermüdend langweilig. Auf alle Fälle darf ich aber hiernach in den unleugbar grossen Erfolgen Bodenstedt's keine Widerlegung meiner Grundsätze erblicken; viel eher deren Bestätigung.

Dann kommen aber, wie Bodenstedt selbst anerkennt, die besonderen Verhältnisse seiner Bühne zur Sprache. Wenn es sich darum handelt, allgemeine Regeln für Behandlung Shakespeare's aufzustellen, so muss man die deutsche Bühne nehmen, wie sie ist. Einzelne Mustervorstellungen kann sich jede Bühne nach Bedürfniss selbst zurecht machen, aber sie kann nicht auf die Dauer und in ihrer gewöhnlichen Praxis übertriebene Anforderungen an die Thätigkeit und Intelligenz ihrer Leiter, an die Kräfte der mitwirkenden Künstler und an die Geduld des Publikums stellen. Offenbar aber bedarf ein nach Bodenstedt's strengen Grundsätzen montirtes Shakespeare'sches Drama, um gleiche Wirkung auf die Zuhörerschaft auszuüben, einer bedeutend grössern Aufwendung von Intelligenz, Zeit und Kraft, als eine verkürzte, der modernen Bühne und den modernen Anschauungen und Gewohnheiten näherliegende Bearbeitung. Selbst die grössere Zahl von bedeutenden Schauspielern an den grössern Bühnen erleichtert dem Dirigenten die Aufgabe wenig; die vielen wichtigen Nebenrollen und das schwierige Ensemble machen die gewissenhafte Einübung Shakespeare'scher Dramen, selbst in geeignetster Bearbeitung, immerhin sehr schwierig und zeitraubend. Was eine Bühne, die 6 Monate lang dreimal in der Woche spielt, die sich bloss auf's Drama (ja beinahe bloss auf's klassische Drama) beschränkt, und die von solchen Kräften nach rein künstlerischen Intentionen geleitet wird, was eine solche Bühne in bestimmten Richtungen leisten und bieten darf, das kann nicht als Maassstab für die Praxis der ganzen deutschen Bühne gelten.

Im Interesse des deutschen Shakespeare-Theaters hege ich aber den dringendsten Wunsch, dass Bodenstedt, dem ich nur die höchste Anerkennung zollen kann, an der eingeschlagenen Richtung nichts ändern möge. Seine Vorstellungen mögen als Leitstern für die

streng künstlerische und wissenschaftliche Behandlung Shakespeare's auf der deutschen Bühne Geltung erlangen und als ein heilsames Gegengewicht gegen die gleich anerkennenswerthen Bestrebungen Dingelstedt's in der Richtung einer freieren Behandlung dienen. Werden nur beide Richtungen erst recht bekannt und gewürdigt, dann wird die Bühne den richtigen Mittelweg schon zu finden wissen.

Aber mit diesem Bekanntwerden, dieser Würdigung sieht es leider noch trostlos aus. Nach Weimar, nach Meiningen, nach Karlsruhe muss man gehen, um sich an vollendeten Vorführungen des grossen Meisters, an dem sich die ganze deutsch-nationale Schauspielkunst aufgerichtet hat, welcher die hohe Schule des dramatischen Künstlerthums bildet, zu erfreuen, während die Künstler ersten Ranges an unsern grossen Bühnen auf diesem Gebiete feiern, oder ihre Kräfte in schlecht bearbeiteten, schlecht scenirten, aller harmonischen Gesammtwirkung entbehrenden Aufführungen vergeuden, und es erleben müssen, dass Shakespeare an kleinen Theatern mit beschränkten Mitteln nicht bloss relativ, sondern absolut besser gegeben wird, als in den prächtigen, reich dotirten Hoftheatern grosser Residenzen. Unstreitig sind persönliche Rücksichten im Spiel gewesen, dass insbesondere Dingelstedt's grosse Verdienste noch viel zu wenig gewürdigt sind, dass z. B. sein, trotz aller Ausschreitungen, wundervoller Historiencyclus nicht längst auf der deutschen Bühne eingebürgert ist. Ich sollte aber denken, es wäre nicht lange mehr möglich so auffallende Erfolge zu ignoriren und die vollständige Reorganisation der Shakespeare-Aufführungen auf unseren tonangebenden Bühnen noch länger hinauszuschieben.

Namentlich an die Bühne in der Hauptstadt norddeutscher Intelligenz möchte ich diese Mahnung richten. Herr von Hülsen vereinigt in der Leitung von fünf grossen Hoftheatern eine Macht und einen Einfluss in seinen Händen, wie er noch niemals, seit Thespis seinen Karren durch Attika schob, bei einer Persönlichkeit concentrirt gewesen ist. „Wem viel gegeben ist, von dem wird man viel fordern.“ Warum lässt Herr von Hülsen bei seiner genialen Begabung für die Oper und die verwandten Künste den Musentempel am Gensdarmenmarkt verwaisen, oder doch bloss die untergeordneten Gattungen des Dramas: Lustspiel und Conversationsstück cultiviren, während das klassische Drama immermehr in den Hintergrund tritt, ja bei Ergänzung von Lücken im Künstlerpersonal, oder neuen Acquisitionen kaum mehr eine Rücksicht auf die Rollenbedürfnisse desselben genommen wird, so dass in der That eine mustergültige,

Berlins würdige, Besetzung klassischer, namentlich Shakespeare'scher Stücke zur Zeit dort gar nicht möglich ist! Was hilft die Zahl der Shakespeare-Vorstellungen, was helfen meisterhafte Einzelleistungen, wenn Bearbeitung, Scenirung, Ausstattung, Costumirung, Besetzung der Nebenrollen, Ensemble, Comparserie, meist jämmerlich, stets mittelmässig sind? Und zieht auch die unverwüstliche Schönheit Shakespeare's allabendlich noch Zuschauer in's Theater, die sich an den Einzelleistungen bedeutender Künstler genügen lassen, eben weil sie den Gesammteindruck einer vollendeten Shakespeare-Vorstellung noch nicht empfangen haben, wie matt und schwächlich ist ihr Applaus gegen die donnernde Begeisterung, die einst einen Brockmann, einen Schröder empfing, ja die noch bis vor wenigen Decennien auf dieser Bühne lebendig war? Man denke sich heute eine Besetzung des König Johann wie in den zwanziger Jahren: einen Ph. Wolf als König, seine Frau als Eleonore, Ludwig Devrient als Hubert, Beschort als König Louis, Rebenstein als Bastard, Frau Stich (Crelinger) als Constanze, — wie würde das in der geistigen Ausbildung und in der Empfänglichkeit für Shakespeare's Schönheiten seitdem so viel weiter fortgeschrittene Publikum solch einer Vorstellung zujauchzen, insbesondere bei vollendetem Ensemble, guter Bearbeitung und Anwendung aller technischen Hülfsmittel der heutigen Bühne! In der That, dieser gegenwärtige Shakespeare-Schlendrian in Berlin, Wien, Dresden, kurz auf fast allen unseren grösseren Bühnen, eben weil er mittelmässige Ansprüche befriedigt, ist schlimmer als ein offenes Abwenden von ihm; dann könnte man doch wenigstens auf eine gesunde Reaction rechnen. Möge Herr von Hülsen diesen, wie ich glaube, von allen Autoritäten der Wissenschaft und der Presse und von allen Gebildeten der Nation getheilten Ruf nicht ungehört verhallen lassen, der um so berechtigter an ihn ergeht, als das Privilegium, das die Königliche Bühne für Aufführung klassischer Stücke in Anspruch nimmt, die Concurrenz der Privatbühnen auf diesem Gebiete leider ausschliesst.

Zu Shakespeare's The Taming of the Shrew.

Von

Reinhold Köhler.

In Svend Grundtvig's werthvoller Sammlung dänischer Volksüberlieferungen[1]) findet sich (I, 88) ein in Jütland aufgezeichnetes Märchen, welches in deutscher Uebersetzung also lautet:

Es war einmal ein Mann und eine Frau, die hatten drei Töchter; die hiessen Karen, Maren und Mette. Sie waren hübsch genug anzusehen, aber bös und widerspenstig waren sie alle, indess Mette war doch die schlimmste. Dennoch kamen Freier zu Karen und Maren, und sie verheiratheten sich; aber es dauerte sehr lange, bis einer um Mette zu freien wagte. Endlich kam doch ein Freier, aber er kam auch gar weit her. Sie sollten dreimal aufgeboten werden, sagte er, und drei Tage nach dem dritten Aufgebot zu dem von ihm bestimmten Glockenschlag in der Kirche sich treffen, um getraut zu werden; und damit ging er seiner Wege. Als der Hochzeitstag kam, gingen die Leute mit ihrer Tochter zur Kirche, aber sie mussten lange auf den Bräutigam warten. Endlich kam er an. Er ritt auf einem alten grauen Pferde, hatte eine Büchse an der Seite und ein paar wollene Handschuhe an den Händen, und ein grosser Hund folgte ihm. Sobald die Trauung vorbei war, sagte er zu seiner Frau: „Setz' dich vor mich auf's Pferd und lass uns heim reiten.“ Sie that so wie er bat, obschon ihr Vater viel dagegen

[1]) Gamle danske Minder i Folkemunde, Kjöbenhavn 1854 – 61, 3 Bände.

hatte; aber der Bräutigam bestand auf seinem Willen, und sie ritten fort. Als sie ein gut Stück gekommen waren, liess er seinen Handschuh fallen. „Heb' ihn auf!“ sagte er zu seinem Hund, aber der Hund hob ihn nicht auf. „Heb' ihn gleich auf!“ sagte er nochmals, aber der Hund liess ihn doch liegen. Als er zum dritten Mal vergeblich dem Hund das Nämliche befohlen hatte, nahm er seine Büchse und schoss auf ihn, dass er auf der Stelle todt da lag. Sie ritten weiter und kamen in einen Wald. Hier wollte der Mann rasten, und sie stiegen ab und liessen das Pferd frei grasen. Als der Mann fand, dass sie genug gerastet hatten, sagte er dreimal zum Pferd, es solle herkommen; aber das kümmerte sich nicht darum und graste weiter. Da nahm er seine Büchse und schoss es todt. Die Frau wunderte sich sehr darüber und fasste alsbald den Entschluss, ihrem Manne nie zu widersprechen. Der Mann nahm nun eine grüne Gerte, bog beide Enden zusammen und gab sie seiner Frau mit den Worten: „Heb' sie auf, bis ich sie von dir zurück verlange!“ So gingen sie den Rest des Wegs bis zu ihrem Hause. Hier lebten sie glücklich mehrere Jahre zusammen, denn die Frau vergass nie, was sie sich im Walde gelobt hatte: nie ihrem Manne zu widersprechen. Sie war stets so gut und so fügsam, dass Niemand hätte sagen mögen, dass das die widerspenstige Mette war. Eines Tages sagte der Mann zu seiner Frau: „Was meinst du, sollen wir uns aufmachen und deine Eltern besuchen?“ Ja, das wollte die Frau gern. Der Mann liess gleich den Knecht anspannen, und sie fuhren fort. Unterwegs trafen sie eine Menge Störche. „Das sind schöne Raben!“ sagte der Mann. „Nein, das sind keine Raben, das sind Störche!“ sagte die Frau. „Wend' um und fahr' wieder nach Hause!“ sagte der Mann zum Knecht, und so fuhren sie wieder nach Hause. Als einige Zeit vergangen war, fragte der Mann sie wieder, ob sie sich aufmachen und ihre Eltern besuchen wollten, und das wollte sie gerne. Unterwegs kamen sie zu einer grossen Heerde Schafe und Lämmer. „Das war ein grosses Rudel Wölfe!“ sagte der Mann. „Nein, das sind Schafe und Lämmer!“ sagte die Frau. „Wend' wieder um!“ sagte der Mann zum Knecht, und so kamen sie diesmal auch nicht weiter. Zum dritten Mal fragte der Mann seine Frau, ob sie zu ihren Eltern sich aufmachen wollten, und da sagte sie gleich ja dazu. Da liess er anspannen, und sie fuhren weg. Da sie ein gut Stück Wegs gefahren waren, kamen sie zu einer Menge Hühner. „Das war eine schwere Menge Krähen!“ sagte der Mann. „Ja, das ist auch wahr,“ sagte die Frau. So fuhren sie weiter, und als sie zu Mette's Eltern

kamen, war da grosse Freude. Karen und Maren waren auch mit ihren Männern da. Die Mutter nahm alle drei Töchter mit in die Schlafkammer, denn sie wollte genau hören, wie Mette zufrieden wäre. Indessen füllte der alte Vater einen Krug mit Silberpfennigen und Goldpfennigen; den setzte er auf den Tisch vor die drei Männer und sagte: wer von ihnen die folgsamste Frau habe, solle den Krug haben. Da rief der erste Mann: „Karen, kleine Karen, komm ein wenig heraus!" Aber wie viel er auch rief und wie viel er auch bat, da kam keine Karen. Nicht einmal als er hinein ging, konnte er sie mit heraus bringen. Dem andern Mann ging es nicht ein Haar besser mit seiner Maren. So kam die Reihe an den Dritten. Er ging bloss an die Thür, klopfte daran und sagte: „Mette, komm heraus!" Da kam sie gleich gesprungen und fragte, was er wollte. Da sagte er: „Bring' mir die Gerte, die ich dir im Walde gab." Die hatte sie auch gleich bei der Hand und brachte sie ihm, und die wies er da den andern Männern mit den Worten: „Seht ihr wohl: ich bog die Gerte, als sie grün war. Das hättet ihr auch thun sollen."

Wohl die meisten Leser des Jahrbuches würden auch ohne die dieser Miscelle vorgesetzte Ueberschrift beim Lesen des vorstehenden dänischen Märchens sofort an Shakespeare's *„The Taming of the Shrew"* sich erinnert haben. Wie in dem dänischen Märchen der Ehemann, um seiner Frau jeglichen, auch den berechtigtsten Widerspruch abzugewöhnen, zweimal die angetretene Reise zu den Schwiegereltern aufgiebt, weil die Frau seinen, die Wahrheit in's Gesicht schlagenden Behauptungen zu widersprechen wagt, und wie er es dadurch dahin bringt, dass sie beim dritten Mal seiner unwahren Behauptung beistimmt, so giebt auch bei Shakespeare (Akt IV, Scene 3) Petruchio die Reise zum Schwiegervater auf, weil Katharina seiner Behauptung, es sei früh Morgens, während es bereits Nachmittag ist, widerspricht, und als sie dann wiederum unterwegs sind (Akt IV, Sc. 5), prüft er sie noch zwei Mal, indem er erklärt, der Mond scheine, während die Sonne scheint, und indem er den alten Vincentio für ein junges Mädchen ansieht. Und wie im dänischen Märchen der Schwiegervater demjenigen der drei Schwiegersöhne ein Geschenk verspricht, der die folgsamste Frau habe, und wie dann die drei Männer nacheinander ihre Frauen aus der Kammer herausrufen, und nur die gezähmte Widerspenstige folgt, so wetten bei Shakespeare in der letzten Scene die drei Schwäger, wessen Frau zuerst, wenn er sie rufen lasse, kommen

werde, und Petruchio gewinnt und erhält überdies noch vom Schwiegervater eine andere höhere Mitgift.

Bekanntlich ist Shakespeare's *„The Taming of the Shrew“* eine Bearbeitung eines älteren, fast ganz so betitelten Lustspieles *„The Taming of a Shrew“*, dessen Verfasser unbekannt ist, und es finden sich auch die eben berührten Scenen bereits in dem ältern Stück.[1]) Eine Quelle für dies ältere Stück ist bisher noch nicht nachgewiesen worden, und wir wissen also nicht, wie viel von der Fabel der unbekannte Verfasser erfunden, wie viel er entlehnt hat. Wären jene Scenen Erfindung des Verfassers, dann müsste natürlich eine Abhängigkeit des dänischen Märchens von dem ältern oder von Shakespeare's Lustspiel angenommen werden. Es zwingt uns aber nichts voraus zu setzen, dass jene Scenen erst von dem Verfasser des Lustspiels erfunden seien; bedenken wir vielmehr, dass die Art, wie der Mann im dänischen Märchen seine ihm angetraute Frau auf der Heimreise durch das Tödten des Hundes und des Pferdes, die seinen nicht verstandenen Befehlen natürlich auch nicht folgen, einschüchtert, schon in Dichtungen vorkommt, die um Jahrhunderte älter sind, als das englische Lustspiel,[2]) so werden

[1]) Vgl. N. Delius' Einleitung zu seiner Ausgabe des Shakespeare'schen Lustspiels S. XI. ff., wo die betreffenden Stellen des ältern Stückes mitgetheilt sind.

[2]) Nämlich in einem altfranzösischen Fabliau (Fabliaux et contes des poëtes françois des XI—XV siècles, publiés par Barbazan, nouvelle édition par Méon, T. IV, p. 365), in welchem ein Graf, auf der Heimreise mit seiner jungen Frau, seinen beiden Windhunden und dann seinem Ross die Köpfe abschlägt, und in einem mittelhochdeutschen Gedicht (Lassberg, Liedersaal II, 499, von der Hagen, Gesammtabenteuer No. III), in welchem ein Ritter zuerst seinen Habicht erwürgt, dann seinen Hund erschlägt und endlich auch sein Ross, auf welchem — wie im dänischen Märchen — zugleich mit ihm seine Frau gesessen hatte, die sich nun satteln und zäumen lassen und den Ritter eine Strecke lang tragen muss. In einer Schwanksammlung des 17. Jahrhunderts (Geflückte Finken, oder Studenten-Confect, Frankenau o. J., S. 2 2) wird von einem Rittmeister erzählt, der einige Tage nach der Hochzeit mit seiner bösen Frau auf die Jagd reitet und dabei erst seinen Falken todt schlägt und dann seinen Hund und endlich sein Pferd todt schiesst, worauf er das Pferd seiner Frau besteigt, sie aber mit Sattel und Zeug beladen nebenher laufen lässt. Verwandt, aber entfernter, sind auch die 45. Novelle im *„Conde Lucanor“* des Infanten Don Juan Manuel, wo ein junger Mann am Hochzeitsabend in seiner Wohnung seine Hunde und sein Pferd tödtet, weil sie seiner Aufforderung, ihm Wasser zum Händewaschen zu bringen, natürlich nicht entsprechen, die 2. Novelle der 8. „Nacht“ des G. Straparola (übersetzt in Simrock's Quellen des Shakespeare I, 243), wo Pisardo seine

wir geneigt sein, auch dem übrigen Theil des dänischen Märchens ein höheres Alter beizulegen und anzunehmen, dass es ältere Dichtungen von der Zähmung der Widerspenstigen in der Literatur oder in der mündlichen Ueberlieferung gegeben hat, aus denen sowohl das englische Lustspiel als das dänische Märchen abzuleiten sind.

Frau gleich nach der Hochzeit in den Stall führt und vor ihren Augen ein ihm nicht folgendes Pferd ersticht, und endlich die von Simrock a. a. O. III, 234 beigebrachte persische Erzählung, wo Sadik ebenfalls gleich nach der Hochzeit der ihn ankuurrenden Lieblingskatze seiner Frau den Kopf abschlägt.

Literarische Uebersicht.

Die Thätigkeit auf dem Felde der Shakespeare-Literatur ist auch im abgelaufenen Jahre allenthalben so fruchtbar gewesen, dass wir hier nur einige der bedeutendsten Erscheinungen herausgreifen können, um die Aufmerksamkeit der Leser auf sie zu lenken; ohnehin dürfen wir der nachstehenden Bibliographie aus A. Cohn's kundiger Feder nicht vorgreifen. Von den Ausgaben, um mit diesen den Anfang zu machen, ist vor allen die Vollendung der zweiten Gesammtausgabe von A. Dyce hervorzuheben, welche bekanntlich keineswegs eine blosse verbesserte Wiederholung der ersten ist. Der hochverdiente Herausgeber, welchen die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft kürzlich zu ihrem Ehrenmitgliede erwählt hat, hat sich vielmehr von seiner früheren übergrossen Anhänglichkeit an die erste Folio losgemacht und einer freisinnigern Auffassung zugewendet. Er hat jetzt einen sogenannten eklektischen Text geliefert, welchem sich an maassvoller Beseitigung althergebrachter Verderbnisse wie gewagter und unnöthiger Neuerungen, an kritischem Scharfsinn und an feinem ästhetischen Gefühl gegenwärtig kein anderer an die Seite stellen kann; für die nächste Zukunft wird derselbe daher als Grundlage und Muster der Textbehandlung anerkannt werden müssen. Aller Voraussicht nach wird er daher auch auf die im Erscheinen begriffene dritte Auflage der trefflichen Delius'schen Ausgabe Einfluss üben, die zu ihren allseitig anerkannten Vorzügen nunmehr auch den der Wohlfeilheit hinzufügt. Eine zweite deutsche Ausgabe von Benno Tschischwitz (Halle, Barthel) ist angekündigt, welche, nach den bisherigen Arbeiten des

Herausgebers zu urtheilen, eine tüchtige und namentlich für die Zwecke des Unterrichts förderliche Leistung zu werden verspricht.

Dies letztgenannte Ziel verfolgen auch die jüngsten Ausgaben einzelner Stücke; eine kritisch-gelehrte findet sich nicht unter ihnen. Zu nennen sind: *Shakespeare's Tempest. With Glossary and Explanatory Notes. By the Rev. J. M. Jephson (Macmillan); King Richard II., with Historical and Critical Introductions, Grammatical, Philological, and Miscellaneous Notes, by H. G. Robinson (Edinburgh, Oliver and Boyd)*; eine holländische Ausgabe des Hamlet von A. C. Loffelt *(Utrecht, Beijers en J. van Boekhoven)*, die ziemlich dürftig ist; sowie endlich eine sorgfältige Schulausgabe des Julius Cäsar von Dr. L. Riechelmann (Teubner).

Im Anschluss an diese Einzelausgaben darf ich wohl auch meine eigene kritische Ausgabe von *Chapman's Alphonsus* erwähnen *(G. Chapman's Tragedy of Alphonsus, Emperor of Germany. With an Introduction and Notes ed. by K. Elze. Leipzig, Brockhaus)*, wenngleich dieselbe kein Shakespeare'sches Stück zum Gegenstande hat. Es ist dies meines Wissens das erste in Deutschland (und überhaupt auf dem Continent) gedruckte Stück Chapman's; das Hauptinteresse desselben liegt in der merkwürdigen Kenntniss der deutschen Sprache, deutscher Sitten und Zustände, welche darin entfaltet wird und dem Stücke eine internationale Bedeutung verleiht. Einzelne Stellen haben überdies Anlass zur Aufhellung einiger Dunkelheiten des Shakespeare'schen Textes gegeben.

Der Schwerpunkt der deutschen Shakespeare-Studien liegt augenblicklich in der Uebersetzungsthätigkeit. Wie bekannt sind nicht weniger als vier Uebersetzungswerke im Gange: die von der Shakespeare-Gesellschaft unter Ulrici's Redaction veranstaltete neue Bearbeitung der klassischen Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung (Berlin, Reimer), von welcher die beiden ersten Bände vorliegen und der dritte sich unter der Presse befindet; die Bodenstedt'sche Uebersetzung (Leipzig, Brockhaus), von welcher sieben Bändchen vollendet sind; die Uebersetzung des Hildburghäuser Bibliographischen Instituts, welche bis zum sechsten Bändchen gediehen ist; und die Dramatischen Werke Shakespeare's von Max Moltke (Leipzig, Gebhardt), von welchen sechzehn Lieferungen erschienen sind. Die Entstehungsgeschichte und Charakteristik der erstgenannten drei Uebersetzungen hat bereits zu so mannichfachen Besprechungen Anlass gegeben, dass hier füglich davon abgesehen werden kann; nur so viel sei erwähnt, dass, mit Ausnahme der Hildburghäuser, sämmtliche Uebersetzungen mit Einleitungen

und Erläuterungen zu den einzelnen Stücken versehen sind, eine Neuerung, welche dem Verständniss und Studium des Dichters nur förderlich sein kann.

Aber auch andere Literaturen fühlen das Bedürfniss sich den Shakespeare einzuverleiben und seine Poesie den gebildeten Klassen zugänglich zu machen. Dies beweist die dänische Uebersetzung von E. Lembcke (*Shakespeare Dramatiske Vaerker,* Kopenhagen, 1866, Schubothe), wie die kürzlich zum Abschluss gebrachte russische Uebersetzung, welche unter Mitwirkung vorzüglicher Kräfte von Nekrassov und Nic. Wass. Gerbel zu St. Petersburg in vier Bänden herausgegeben worden ist. Dieselben Herausgeber haben früher auch Uebersetzungen von Byron's und Schiller's Werken veranstaltet. Von Einzelübersetzungen sind zwei italienische des Othello von Giulio Carcano und des Hamlet von C. Rusconi (beide zu Paris bei Lévy Frères erschienen) zu verzeichnen.

Den Uebersetzungen zunächst stehen die Bühnenbearbeitungen. Immer mehr verbreitet sich die Ansicht, dass, da Shakespeare seine Stücke für die lebendige Darstellung auf der Bühne geschrieben habe, auch heute noch vor Allem der Bühne Recht und Pflicht zustehe, seine Poesie mit der Gegenwart zu vermitteln; die Bühne, sagt man, sei am besten im Stande, Verständniss und Theilnahme für das Shakespeare'sche Drama zu erwecken und zu befördern. Ohne auf die nicht ganz gerechtfertigten Seitenblicke Rücksicht zu nehmen, welche von diesem Standpunkt aus bisweilen auf die gelehrte Behandlung Shakespeare's geworfen werden, kann man sich nur aufrichtigst freuen, wenn sich unsere Bühne eifriger als bisher der Darstellung Shakespeare's widmen will. Welche Erfolge auf diesem Felde zu erzielen sind, hat vor Allem die Aufführung der Historien bei der dreihundertjährigen Jubelfeier zu Weimar bewiesen. Die erste Hälfte (die York-Trilogie) dieser von F. Dingelstedt mit gewohnter Meisterschaft für die Bühne bearbeiteten Dramen ist nunmehr unter dem Titel „Shakespeare's Historien. Deutsche Bühnen-Ausgabe“ (Berlin, Reimer, 3 Bde.) erschienen; sie enthält König Heinrich VI., 1. und 2. Theil (Dingelstedt hat die drei Theile in zwei zusammengezogen), und König Richard III. Ueber die von Dingelstedt befolgten Grundsätze wie über sein Verhältniss zu dem neuerdings von Bodenstedt eingeschlagenen Verfahren ist oben (S. 385) ausführlich die Rede gewesen. Zur Vergleichung und Vervollständigung mag daher nur noch die Bemerkung hinzugefügt werden, dass sich in England gegenwärtig die allgemeine Meinung mehr und mehr dafür entschieden hat, mit den dramatischen Wer-

ken des grossen Nationaldichters behufs ihrer Aufführung keine andern Veränderungen als höchstens Kürzungen vorzunehmen. (S. Athenaeum Nov. 9, 1867, p. 619.). Allerdings lässt sich dabei nicht verkennen, dass das englische Publikum hinsichtlich seines Verständnisses und seiner Theilnahme auf einem andern Standpunkte steht als das deutsche.

Was die gelehrte Behandlung Shakespeare's angeht, so bewegt sich wie früher so auch jetzt die Thätigkeit der Engländer hauptsächlich auf dem Felde der sprachlichen und sachlichen Erläuterung, die der Deutschen dagegen vorzugsweise auf dem der ästhetischen Untersuchung und Kritik. Unter den einschlagenden Werken steht Dyce's *Glossary*, welches den Schlussband (den 9ten) seiner Ausgabe bildet, an der Spitze. Es fasst mit kundigster Hand die Ergebnisse der bisherigen Forschung zusammen und darf daher als das beste vorhandene Shakespeare-Glossar angesehen werden, wenngleich es die verdienstvollen ähnlichen Werke von Nares, Halliwell u. A. noch nicht überflüssig macht. Dieser gediegenen Frucht langjähriger Arbeiten kann sich das Shakespeare-Wörterbuch von Swynfen Jervis *(A Dictionary of the Language of Shakespeare. London, J. R. Smith)* in keiner andern Hinsicht als in der seiner verschwenderischen Ausstattung (bei dem billigen Preise von 12 Sh.) an die Seite stellen. Wissenschaftlichen Werth besitzt es gar nicht. Der Verfasser giebt von jedem Worte eine kurze Erklärung durch Synonyme und belegt dieselbe dann durch einige treffende Stellen aus Shakespeare *in extenso.* Das Werk umfasst überdies keineswegs den vollständigen Wortschatz des Dichters und leistet mithin nicht einmal die Dienste der Clarke'schen Concordanz. Von einer Berücksichtigung der Etymologie, der Aussprache, oder des Sprachgebrauches der Zeitgenossen ist keine Rede; auch hat der (während des Druckes gestorbene) Verfasser nicht überall mit den neuesten Forschungen Schritt gehalten. Ein neues bibliographisches Werk von Carew Hazlitt *(A Bibliography of the Popular, Poetical, and Dramatic Literature in England Previous to 1660. London, J. R. Smith)* mag gleichfalls an dieser Stelle erwähnt werden, obwohl es nicht als eine Bibliographie der Shakespeare-Literatur gelten kann, da es nur die bis 1660 erschienenen Ausgaben enthält; wie es sich zu der neuen Bohn'schen Ausgabe von Lowndes verhält und ob es wesentliche Vorzüge vor dieser besitzt, kann nur eine eingehende Vergleichung ergeben. — In das Gebiet der Wort- und Sacherklärung gehört ferner *Shakespeare Illustrated by Old Authors. By William Lowes Rushton (Longmans)*; es sind Beiträge,

die der Verfasser für die Berliner Gesellschaft für neuere Sprachen geliefert hat, und welche, wenn wir uns recht erinnern, theilweise bereits im Herrig'schen Archiv veröffentlicht worden sind. — Die vor Kurzem gänzlich zerfallene Herne-Eiche im Windsor-Park hat dem Hofholzschnitzer Ihrer Majestät W. Perry Anlass zu einer Geschichte und Beschreibung dieses aus den Lustigen Weibern bekannten Baumes gegeben unter dem Titel: *Herne's Oak; a Descriptive History of this Celebrated Tree. London, Booth.* — Der einzige Punkt, auf welchem die Shakespeare-Literatur des letzten Jahres das philosophisch-ästhetische Feld betreten hat, ist die Betrachtung der wahnsinnigen und geisteskranken Charaktere des Dichters. Von Dr. John Charles Bucknill's *The Mad Folk of Shakespeare: Psychological Essays (Macmillan)* ist eine zweite verbesserte Auflage erschienen; Dr. George Ross hat in seinen *Studies: Biographical and Literary (Simpkin, Marshall, & Co.)* einen Aufsatz geliefert: *The Mad Characters of Shakespeare,* und A. O. Kellogg hat ein Buch über *Shakespeare's Delineations of Insanity, Imbecillity, and Suicide* (*New-York*, 1866) veröffentlicht. Sogar in Melbourne hat die Frage: „*Was Hamlet Mad?*“ sehr lebhafte Erörterungen in der Tagespresse hervorgerufen (s. Athenaeum Dec. 14, 1867 p. 809). Hierbei mag nochmals an eine kleine deutsche Schrift verwandten Inhalts erinnert werden, nämlich an Prof. Dr. Heinrich Neumann's Vortrag Ueber Lear und Ophelia (Breslau, Kern, 1866).

Ein ausserordentlich interessanter Shakespeare-Fund, welcher vor einigen Monaten in England gemacht worden ist, darf nicht mit Stillschweigen übergangen werden. In einer Rumpelkammer im Hause Sir Charles Isham's zu Lamport in Northamptonshire hat nämlich ein Herr Charles Edmonds, Theilhaber der bekannten Antiquariats-Handlung Sotheran & Co. in London, nicht nur ein zweites Exemplar des *Passionate Pilgrim*, 1599, (das einzige bis dahin bekannte war eine der grössten Merkwürdigkeiten von *Trinity College, Cambridge*), sondern auch eine Ausgabe von Venus und Adonis aus demselben Jahre entdeckt, von deren Existenz man bisher keine Ahnung hatte. (S. Athenaeum Oct. 12, 1867 p. 468 sq.) Das seitdem berühmte „*lumber-room*“ enthielt ausserdem zahlreiche andere literarische Schätze aus der Elisabethanischen Zeit, welche als völlig neu und unbekannt zum grössten Erstaunen der Shakespeare-Gelehrten nach fast drei Jahrhunderten plötzlich ans Tageslicht gekommen sind. (Athen. Jan. 11, 1868 p. 57.) Wie das in einem der Bände befindliche Autograph ausweist, sind diese Werke von einem Vorfahren Sir Charles Isham's, Thomas Isham gest. 1605,

gesammelt worden, welcher mehr Sinn für poetische Literatur besessen haben muss, als seine sämmtlichen Nachkommen, denen diese Schätze in ihrem eigenen Hause bis auf den heutigen Tag verborgen bleiben konnten.

Wir kommen schliesslich auf die in Deutschland erschienenen erläuternden Werke, welche, wie bemerkt, vorzugsweise philosophisch-ästhetischen Charakters sind. Obenan steht hier die neue (dritte) Ausgabe von Ulrici's ausgezeichnetem Werke „Shakspeare's Dramatische Kunst“, dessen erster Band bei T. O. Weigel erschienen ist; der zweite ist für Michaelis versprochen. Es wäre kaum geziemend an dieser Stelle etwas zum Lobe des verehrten Präsidenten unserer Gesellschaft hinzuzufügen, was obenein um so überflüssiger sein würde, als sich sein Werk seit einer Reihe von Jahren in den Händen aller Shakespeare-Kenner und Freunde befindet und auch ins Englische übersetzt worden ist. Nur so viel muss gesagt werden, dass die Ergebnisse der neuesten Untersuchungen mit grosser Vollständigkeit der neuen Auflage einverleibt worden sind, so dass es nicht zweifelhaft sein kann, dass sich das Werk in seiner neuen, auch äusserlich sehr verbesserten Gestalt zahlreiche neue Freunde erwerben wird. Ein gleich günstiges Prognostikon lässt sich für Prof. Sievers' „William Shakespeare. Sein Leben und Dichten“ (Gotha, Besser, 1. Band) schwerlich stellen. Der Verfasser will, wie er in der Vorrede sagt, versuchen „ein Bild zu entwerfen von dem weltgeschichtlichen Menschen Shakespeare, von seinem Ringen und Streben und von seiner Weltanschauung“, er will „von Shakespeare's Werken vordringen zu ihm selber und den in ihm wirkenden Geist einmal in möglichst scharfer Umgrenzung und dann in den Hauptstadien seines Entwickelungsganges zu fixiren suchen“. Soweit diese Aufgabe erfüllbar ist, haben sich ihr die frühern Commentatoren bereits unterzogen, und bis jetzt hat es nicht den Anschein, als ob der Verfasser im Grossen und Ganzen zu neuen und zugleich zuverlässigen Ergebnissen gelangen würde. Immerhin verdienen jedoch nach der Vollendung des Werkes die Früchte seiner langjährigen Shakespeare-Studien eingehender geprüft zu werden als es hier möglich ist. — Dass wir auch ein neues Buch über den Hamlet zu verzeichnen haben, wird den Leser nicht Wunder nehmen; es ist „Shakespeare's Hamlet vorzugsweise nach historischen Gesichtspunkten erläutert von Benno Tschischwitz“ (Halle, Barthel). Da die Schrift bereits oben S. 223 ff. ausführlich besprochen ist, so können wir hier nur nochmals auf die in der That überraschenden Bezüge hinweisen, welche der Verfasser zwi-

schen Hamlet's Philosophie und der des Giordano Bruno entdeckt hat. Möge uns die Fortsetzung seiner „Shakespeare-Forschungen" weitere Aufhellungen ähnlicher Art bringen.

Zum Schluss gedenken wir der literarhistorischen Broschüre von Bruno Bucher „Shakspeare-Anfänge im Burgtheater", welche leider im Selbstverlage des Verfassers erschienen ist und daher noch wenig Verbreitung gefunden zu haben scheint. So weit sie aber bekannt geworden ist, wird ihr grosses Lob gespendet.

Notizen.

I.

In Scaliger's Briefwechsel findet sich eine Stelle über das Auftreten englischer Komödianten zu Leyden um 1604—5, welche in A. Cohn's trefflichem Werke „*Shakespeare in Germany*“ nicht beigebracht wird. Zum Verständniss derselben muss vorausgeschickt werden, dass Thomas Lydiat, Rektor von Alkerton bei Oxford, einen Traktat *(De variis annorum formis etc)* gegen Scaliger's Werk „*De emendatione temporum*“ geschrieben hatte, über welchen sich dieser in seinen Briefen mit dem ergötzlichsten Spotte ergeht. So schreibt er an Thomson: „*Quando eius [Lydiati] librum accepi, erat hic [Lugduni] mercatus autumnalis et panegyris anniversaria, quo tempore multi histriones in urbem confluunt, in quibus tunc solertissimus Anglicanorum artificum grex erat. Ad quorum spectacula quamvis omnis pene civitas et multi praeterea extrarii, qui panegyreos frequentandae caussa huc convenerant, agminatim currebant, tamen ego omnes histriones Anglicos uni Anglo posthabui.*“ — Siehe Jacob Bernays, Joseph Justus Scaliger. Berlin, 1855, p. 180.

W. Hertzberg.

II.

Non quivis videt immoderata poëmata judex —

singt der schelmische Horaz mit angenommener Magisterwürde den Pisonen in seiner Epistel zu (v. 263). Nun citirt Lachmann den Vers als fehlerhaft, und Orelli jammert alles Ernstes, dass der Dichter, der über falsche Verse so losziehe, sich im selben Athem derselben Sünde schuldig mache, weil die Cäsur in das Wort *immoderata* falle. „Nicht Jeder versteht sich auf einen gut gebauten Vers!“ Meines Wissens hat kein einziger der späteren Herausgeber den Schelm in diesem Verse gewittert. Man hat vor lauter Gelehrsamkeit nicht gesehen, dass das Falsche hier das Echte sei: *Non quivis cet.* Ja wohl, guter Dichter. Du hast sie eben düpirt. — Diese Stelle fiel mir

ein, als ich im vorjährigen Shakespeare-Jahrbuche p. 388 zu meinem Erstaunen eine Emendation in Henry IV., Th. 2 von Robert Cartwright empfohlen fand. Man lese, heisst es,

Compare with Cæsars and with Hannibals
And Trojan Greeks —

(statt *Cannibals*) weil, wie Gower sage, Pistol die Namen aller grossen Feldherren in- und auswendig wisse. Wer wird einen so trefflichen Zug Shakespeare'schen Humors corrigiren wollen! Das hiesse den guten Pistol verkennen. Er mag alle grossen Feldherren in- und auswendig wissen, das hindert nicht, dass er in seiner drolligen Renommisterei einen Hannibal mit einem Cannibalen verwechselt, dass der letzte Begriff sich mit dem ersten im Gehirne Pistols so ziemlich deckt. Die Namen mag er gehört haben, aber wie sein Bombast sie auffasst, davon haben wir anderwärts Proben. Oder ist nicht gleich in den nächsten Worten *Trojan Greeks* eine solche? Warum verfehlt der Emendator, uns auch diesen Unsinn zu verbessern? Wäre *Hannibals* richtig, so müsste Frau Hurtig und überhaupt, wer in Shakespeare die Fremdwörter falsch braucht, durch und durch corrigirt werden. Das Falsche ist hier das Echte.

Dr. Albert Lindner.

Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

seit April 1867.

1) Durch Geschenke.

The first folio edition of 1623. Reproduced under the immediate supervision of H. Staunton by photo-lithography. P. 12 bis 16. (Schluss.) — Geschenk I. K. H. der Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar.

Chapman's Tragedy of Alphonsus. Ed. by K. Elze. Leipzig 1867. — Geschenk des Herrn Herausgebers.

Oechelhäuser. Essay über Shakespeare's Richard III. Berlin 1868. — Geschenk des Herrn Verfassers.

Tschischwitz. Shakespeare-Forschungen. I. Halle 1868. — Geschenk des Herrn Verlegers.

Ulrici. Shakespeare's dramatische Kunst. Dritte neu bearb. Aufl. 1. Band. Leipzig 1868. — Geschenk des Herrn Verfassers.

2) Durch Ankauf.

Bailey. On the received text of Shakespeare's dramatic writings. Vol. 1. 2. L. 1862—66.

Becket. Shakespeare's himself again. Vol. 1. 2. L. 1815.

Bekk. Shakespeare and Homer. Pest, Wien und Leipzig 1865.

Dyce. The works of Shakespeare. Sec. ed. Vol. 9. L. 1867.

Halliwell. An introduction to Shakespeare's Midsummer Night's Dream. L. 1841.

Hamlet, uitgegeven door Loffelt. Utrecht 1867.

Hebler. Aufsätze über Shakespeare. Bern 1865.

Jervis. A dictionary of the language of Shakespeare. L. 1868.

Kelly. Notices illustrative of the drama and other popular amusements, incidentally illustrating Shakespeare and his contemporaries. L. 1865.

Massey. Shakespeare's Sonnets. L. 1866.

Oesterley. Shakespeare's Jest-book. A hundred mery tales. L. 1866.

Wellesley. Stray notes on the text of Shakespeare. L. 1865.

Weimar, Ende März 1868.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Shakespeare-Bibliographie

November 1866 bis Februar 1868.

(Nebst Nachträgen zur Bibliographie in Band I und II des Jahrbuches.)

Zusammengestellt von **Albert Cohn.**

I. ENGLAND und AMERIKA

a. Texte. Gesammtausgaben, einzelne Stücke, Gedichte.

WORKS. The Text revised by the Rev. Alex. Dyce. In Nine Volumes. Vol. IX. (Schluss.) Second edition. (Containing the Glossary. 8vo. London, Chapman & Hall, 1867. Pp. VIII—514.

Hiernach Jahrbuch II, p. 393 zu verbessern.

WORKS. A new and revised issue of the Pictorial edition, edited by Charles Knight, containing upwards of 1200 Illustrations. Part 32 (Schluss). Roy. 8vo. London, Routledge, 1866.

SHAKESPEARE ILLUSTRATED. The Text by Charles and Mary Cowden Clarke; with Designs by H. C. Selous. Parts 33—48. 8vo. London, Cassell, Petter & Co., 1866—68.

PLAYS, carefully edited by Thomas Keightley. Vol. 6 (Schluss). 18mo. London, Bell & Daldy, 1867.

THE HANDY VOLUME SHAKESPEARE. (The complete Works, including the Poems and a Glossary.) Vol. 6—13 (Schluss). 32mo. London, Bradbury, Evans & Co., 1866—67.

WORKS. Edited by Charles Knight. Stratford edition. 6 vols. 12mo. London, Griffin, 1866.

WORKS. Blackfriars Edition. Edited by Charles Knight. 8vo. London, Routledge & Sons, 1867. Pp. VIII—1073.

WORKS. Globe edition. Edited by William George Clark and William Aldis Wright. (New issue.) 8vo. London & Cambridge, Macmillan & Co., 1867. Pp. VIII—1075.

Complete Works. With a Memoir (and illustrations). 8vo. London, John Dicks, 1867. Pp. XII—1007.

Complete Works. From the Text of Johnson, Steevens, and Reed. With Biographical Sketch by Mary Cowden Clarke. Roy. 8vo. Edinburgh, Will. P. Nimmo, no date (1867). Pp. XX—715.

The Prince's Shakespeare. A Selection of the plays of Shakespeare, carefully expurgated and annotated, for the use of families and schools. By the Rev. Duncan Mathias. Vol. I. 8vo. London, Bentley, 1867.

Complete Works. (Riverside edition.) The Text regulated by the Folio of 1632; with Readings from former editions, a History of the Stage, a Life of the Poet and an Introduction to each Play. To which are added Glossarial and other Notes, by Knight, Dyce, Douce, Collier, Halliwell, Hunter and Richardson. 8 vols. 16mo. New-York, W. J. Middleton, 1865.

Gleanings from the Comedies of Shakespeare. 12mo. Edinburgh, Nimmo, (1867). Pp. 128.

Merry Wives of Windsor, facsimiled from the edition printed at London in the year 1602, by Edmund William Ashbee. 4to. London 1866.

Merry Wives of Windsor, facsimiled from the edition printed at London in the year 1619, by Edmund William Ashbee. 4to. L. 1866.

Midsummer Nights Dream, facsimiled from the edition printed at London in the year 1600 for James Roberts, by Edmund William Ashbee. 4to. L. 1865.

Merchant of Venice, facsimiled from the edition printed at London for James Roberts in the year 1600, by Edmund William Ashbee. 4to. L. 1865.

The First Part of King Henry the Fourth, facsimiled from the edition printed at London in the year 1598, by Edmund William Ashbee. 4to. L. 1866.

The Second Part of King Henry the Fourth, facsimiled from the edition printed at London in the year 1600, (first edition) by Edmund William Ashbee. 4to. L. 1866.

The First Part of King Henry the Fourth, facsimiled from the edition printed at London in the year 1608, by Edmund William Ashbee. 4to. L. 1867.

The First Part of King Henry the Fourth, facsimiled from the edition printed at London in the year 1599, by Edmund William Ashbee. 4to. L. 1866.

The Second Part of King Henry the Fourth, facsimiled from the edition printed at London in the year 1600 (second edition), by Edmund William Ashbee. 4to. L. 1866.

King Henry the Fifth, facsimiled from the edition printed at London in the year 1602, by E. W. Ashbee. 4to. L. 1867.

King Richard the Third, facsimiled from the edition printed at London in the year 1598, 1597, by E. W. Ashbee. 4to. L. 1867.

Titus Andronicus, facsimiled from the edition printed at London in the year 1600, by E. W. Ashbee. 4to. L. 1866.

Titus Andronicus, facsimiled from the edition printed at London in the year 1611, by E. W. Ashbee. 4to. L. 1867.

Romeo and Juliet, facsimiled from the edition printed at London in the year 1597, by E. W. Ashbee. 4to. L. 1866.

Hamlet, facsimiled from the edition printed at London in the year 1603, by E. W. Ashbee. 4to. L. 1866.

Hamlet, facsimiled from the edition printed at London in the year 1604, by E. W. Ashbee. 4to. L. 1867.

King Lear, facsimiled from the edition printed at London for Nathaniel Butter in the year 1608, by E. W. Ashbee. 4to. L. 1867.

Venus and Adonis, facsimiled from the edition printed at London in the year 1593, by E. W. Ashbee. 4to. L. 1866.

Von dem Originaldruck dieser ersten Ausgabe kennt man nur ein Exemplar, im Besitz der Bodleian Library Oxford.

Lucrece, facsimiled from the edition printed at London in the year 1594, by E. W. Ashbee. 4to. L. 1866.

Diese von J. O. Halliwell besorgten Facsimile-Ausgaben schliessen sich den im Jahrbuch I, p. 240 und II, p. 394 verzeichneten an. Von jedem Stück werden 50 Exemplare abgezogen, wovon 19 zerstört werden, so dass nur 31 übrig bleiben. Es bleibt sehr zu bedauern, dass diese wichtigen Texte nicht einem grösseren Leserkreise zugänglich gemacht werden.

King Richard II. With Historical and Critical Introductions, Grammatical, Philological and Miscellaneous Notes etc. Adapted for the use of Pupils in Training Colleges, Candidates for Middle-Class Examinations and Students of English Literature generally. Edited by H. G. Robinson. Edinburgh, Oliver & Boyd, 1867. Pp. XXVIII–103.

Merchant of Venice, as produced at the Winter Garden Theatre of New-York, January 1867, by Edwin Booth. A new adaptation to the Stage. With notes, original and selected, and introductory articles, by H. L. Hinton. 8vo. New-York, C. A. Alvord, 1867. Pp. 46.

La Tempete. Tragédie de Shakespeare, traduite en vers français par le chevalier de Chatelain, traducteur de Macbeth, d'Hamlet et de Julius César. 8vo. Londres, Rolandi, 1867.

Sonnets. 16mo. Boston, Ticknor & Field, 1864.

b. Shakespeariana.

About a little candle's far-thrown beams. A cue from Shakespeare.
Bentley's Miscellany, 1867, April.

About the Sea-Coast of Bohemia. A Vexed Question in Shakespearean Geography.
Bentley's Miscellany, 1867, February.

Addis, John (Emendations of Passages in „All's Well that Ends Well").
Act I, Sc. 1: „The mightiest space in fortune" etc.
Act II, Sc. 1: „ . . . there do muster true-gate."
Act III, Sc. 2: „ . . . which holds him much to have."
Act IV, Sc. 1: Baiazeths mule.
Act IV, Sc. 2: „To swear by him" etc.
Act IV, Sc. 2: „I see that men make rope's" etc.
Notes & Qu. 1866, No. 258, p. 446.

Addis jun., John, „King Lear."
Act II, Sc. 4: „ . . . strike her young bones."
Notes & Qu. 1867, No. 274, p. 252.

Addis jun., John, „The Tempest."
Act I, Sc. 2: „And are upon the Mediterranian Flote."
Notes & Qu. 1867, No. 270, p. 171.

Addis jun., John. „Troilus and Cressida."
Act IV, Sc. 5: „That give a coasting welcome ere it comes."
Notes & Qu. 1867, No. 294, p. 122.

Addis jun., John. „Twelfth Night."
Act I, Sc. 5: „ . . . and for turning away let summer bear it."
Notes & Qu. 1867, No. 274, p. 252.

Beisly, Sidney. „Comedy of Errors."
Act IV, Sc. 1: „ . . . and charge for fashion."
Notes & Qu. 1866, No. 251, p. 315.

Beisly, Sidney. Shakespeare's Portrait.
Notes & Qu. 1867, No. 278, p. 332.

Bucknill, John Charles. The Mad Folk of Shakespeare. Psychological Essays. Second edition, revised. 8vo. London, Macmillan & Co. 1867.

Burgess, J. T. Shakespeare's Maternal Ancestry.
Athenaeum, No. 2069, June 22, 1867.

Burgess J. T. Pronunciation of Shakespeare.
Athenaeum, No. 2104, Febr. 22, 1868, p. 288.

Cartwright, Rob. „Hamlet."
Act I, Sc. 4: „The swaggering upspring reels."
Notes & Qu. 1867, No. 288, p. 3.

Chasles, Phil. Shakespeare's Sonnets.
Athenaeum No. 2051, Febr. 16, 1867. No. 2054, March 9, 1867. No. 2059, April 13, 1867. No. 2064, May 18, 1867.

Chatelain, Chev. de. Le monument d'un Français à Shakespeare. 8vo. London, Rolandi, 1867.

Choice Thoughts from Shakespeare. 12mo. London, Day, 1866.

Clayden, P. N. Macbeth and Lady Macbeth.
Fortnightly Review, August 1867.

Corney, Bolton. William D'Avenant on Shakespeare.
Notes & Qu. 1867, No. 288, p. 3.

Craik, G. L. The English of Shakespeare, illustrated in a philological commentary on his Julius Caesar. Edited from the 3d. revised London edition by W. J. Rolfe. 12mo. Boston, Crosby & Ainsworth, 1867. Pp. XIV—386.

D., H. Disputed Readings. „Twelfth Night."
Act I, Sc. 1: „O! It came o'er mine ear like the sweet sound."
Athenaeum 1866, No 2038, Novemb. 17, p. 652.

Edmonds, Charles. Remarkable Shakspearean Discovery (of a hitherto unknown edition of „Venus and Adonis“ 1599, 4to. containing many various readings).

Athenaeum, No. 2085, Oct. 12, 1867, p. 468. — See also The Times of Oct. 4, 1867.

Ellis, Alex. J. Shakespeare's Pronunciation.

Athenaeum, No. 2100, Jan. 25, 1868, p. 129. No. 2103, Feb. 15, 1868, p. 253.

Elze, Karl Midsummer Night's Dream. (Emendations of corrupt Passages in Act II, Sc. 1; Act III, Sc. 2; Act V, Sc. 1.)

Athenaeum, No. 2087, Oct. 26, 1867.

Elze, Karl. Passages in „King John.“
Act II, Sc. 1: „Here's a stay.“
Act III, Sc. 1: „For grief is proud and makes his owner stoop.“
Act III, Sc. 1: „Is cold in amity and painted peace.“
Act IV, Sc. 1: „Uncleanly scruples.“
Act IV, Sc. 1: „Well, see to live.“
Act V, Sc. 4: „Right in thine eye.“
Act V, Sc. 7: „Let it be so: and you, my noble prince.“

Athenaeum, No. 2069, June 22, 1867. On No. 2 see also ibid. No. 2070, June 29, 1867, p. 860 — a communication signed H. A. C.

Eric. (pseud.) „Merry Wives of Windsor.“
Act II, Sc. 1: „Will you go, An — heires?“

Notes & Qu. 1867, No. 265, p. 73.

F. „Hamlet“: Recovery of a lost word (in the conversation between Hamlet and his mother).

Notes & Qu. 1866, No. 257, p. 427—28. See also No. 258, p. 446, a reply to the above by Bolton Corney, No. 260, p. 503, others by J. Wetherell, 1867, No. 262, p. 22 by P. A. D. and No. 280, p. 383: The lost word in „Hamlet“, by C. G. Prowett.

French, George Russell. Maternal Ancestry of Shakespeare.

Athenaeum, No. 2068, June 15, 1867. See also ibid., No. 2072, July 13, 1867, a communication signed C. Cowden Clarke.

G., J. A. „Hamlet.“
Act II, Sc. 2: „ . . . I know a hawk from a hand-saw.“

Notes & Qu. 1867, No. 288, p. 4 and No. 294, p. 122, signed „Queen's Gardens.“

H. Curious Printing of the First Folio (respecting the position of „Troilus and Cressida“ in the Folio-Shakespeare of 1623).

Notes & Qu. 1867, No. 294, p. 122.

Halliwell, J. O. Shakespeare's Bible.

Notes & Qu. 1867, No. 262, p. 12.

Harlowe, L. H. Lincolnshire Bagpipe. „First Part of King Henry IV.“
Act I, Sc. 2: „The drone of a Lincolnshire bagpipe.“

Notes & Qu. 1867, No. 270, p. 171.

Herne's Oak: a Descriptive History of this celebrated Tree, mentioned by Shakespeare in the „Merry Wives of Windsor“ and lately fallen in Windsor Park. Illustrated by W. Perry. 16mo. London, L. Booth, 1867.

HITCHCOCK, E. A. Remarks on the Sonnets of Shakespeare; with the Sonnets. Showing that they belong to the Hermetic Class of Writings and explaining their General Meaning and Purpose. Second edition, enlarged. 16mo. New-York 1867. Pp. XXVI—366.

HOLMES, NATHANIEL. The Authorship of Shakespeare. 12mo. New-York, Hurd & Houghton, 1866, pp. XIII—601.

— The same, second edition. 8vo. ib. id. 1867. Pp. XVI—601.

HOWELL. A few Stray Thoughts upon Shakespeare. 8vo. Lond. 1867.

Illustration of Shakespeare. („Merchant of Venice", Act IV, Sc. 1: „The other half in use.") Signed „Atheniensis."

Athenaeum, No. 2067, June 8, 1867.

JACKSON, J. E. Shakespeare. Thomas Lucy: The Earl of Leicester's Players. (Cont. 1. A letter from Sir Thomas Lucy to Lord Robert Dudley. 2. A letter to the Earl of Leicester from the players in his service. 3. Emendation of a passage in the „Merry Wives of Windsor." Act I, Sc. 1: „Shallow. The luce is the fresh fish: the salt fish is an old coat.")

Notes & Qu. 1867, No. 279, p. 349, No. 284, p. 461 by Philip E. Masey, No. 288, p. 4 by the same, and No. 291, p. 61 by Thom. Keightley.

JACOX, FRANCIS. About the Physic prescribed to Pomp by Ex-king Lear.

Colburn's New Monthly Mag. No. 559, July 1867.

JACOX, FRANCIS. About giving Sorrow Words: a Cue from Shakespeare.

Colburn's New Monthly Mag. No. 564, for December 1867.

JERVIS, SWYNFEN. A Dictionary of the Language of Shakespeare. 4to. London, J. R. Smith, 1867. Pp. 378, in double columns.

K., H. Runaway's Eyes: „Romeo and Juliet." Act III, Sc. 2: „That runaway's eyes may wink" etc.

Notes & Qu. 1867, No. 294, p. 121.

KEIGHTLEY, THOM. The Shakespeare-Expositor: An aid to the perfect understanding of Shakespeare's Plays. 8vo. min. London, J. R. Smith, 1867. Pp. VI—431.

KEIGHTLEY, THOM. Last on Shakespeare:
„Comedy of Errors." Act II, Sc. 2: „She moves me for her theme."
„Taming of the Shrew." Act IV, Sc. 4: „Me shall you find ready and willing."
„Much Ado about Nothing." Act I, Sc. 1: „The fairest grant is the necessity."
„Merry Wives of Windsor." Act I, Sc. 1: „The luce is a fresh fish."
„Twelfth Night." Act III, Sc. 4: „No scruple of a scruple."
„King John." Act V, Sc. 2: „The crying of your nation's crow."

Notes & Qu. 1867, No. 291, p. 61.

KEMBLE, FANNY. Some notes upon the Characters in Shakespeare's play of „Macbeth."

Macmillan's Magazine, No. 91 for May 1867.

KEMBLE, MRS. On Lady Macbeth.

Macmillan's Magazine, No. 100, for February 1868.

KNIGHT, CH. Shakespeare Studies, New edition. 8vo. London, Routledge, 1868.

L., J. „Romeo and Juliet."
Act IV, Sc. 5: „Changed our wedding cheer to a funeral feast."
Notes & Qu. 1867, No. 263, p. 32 and No. 267, p. 124, by John Addis jun.

LAMB, CHARLES. Tales from Shakespeare. New ed. 12mo. London, Routledge, 1867.

LETHRIDIENSIS. (pseud.) „Macbeth."
Act I, Sc. 5: „Blanket of the dark."
Notes & Qu. 1867, No. 286, p. 505.

M., J. „Empress of Morocco" (a play attributed to Duffet, the actor, printed in 1674, cont. a travesty of some scenes in „Macbeth").
Notes & Qu. 1867, No. 291, p. 63.

MASSEY, GERALD. Shakespeare's Sonnets. (Gegen Phil. Chasles. S. oben.)
Athenaeum, No. 2055, March 16, 1867. No. 2061, April 27, 1867.

The Moorish Marriage, bearing some Similarity to the Story of Shakespeare's Taming of the Shrew. Being one of the Enxemplos from El Libro de Patronio, ó el Conde Lucanor, by Don Juan Manuel. Written in the year 1332. Translated from the Spanish by F. W. Cosens. (Together with the Spanish Original.) Ed. by J. O. Halliwell. 8vo. London 1867.

Only 10 copies printed. — The English Translation of the anecdote said to bear similarity to the plot of Shakespeare's play, will be found reprinted in the Athenaeum, No. 2070, June 29, 1867, p. 846.

NEIL, SAMUEL. Shakespeare's Sonnets.
Athenaeum, No. 2061, April 27, 1867. See also ib. Febr. 23, p. 254.

NICHOLS, J. Shakspeare-Readings. „The Tempest." Act III, Sc. 2: „Most busy least when I do it."
Athenaeum 1866, No. 2037, Novemb. 10, p. 616.

NICHOLSON, B. „Out of God's Blessing into the warm Sun." („King Lear" Act II, Sc. 1. — „Much Ado about Nothing" Act II, Sc. 1.)
Notes & Qu. 1867, No. 282, p. 413 and No. 284, p. 463, by Bolton Corney.

NICHOLSON, B. Shakespeare illustrated by Massinger and Field. (The Passages illustrated occur in „Timon of Athens" „Pericles" Act II, Sc. 2. „The Merchant of Venice." „Troilus and Cressida" Act III, Sc. 1. „The Winter's Tale" Act II, Sc. 1.)
Notes & Qu. 1867, No. 283, p. 433.

NICHOLSON, B. „Cymbeline."
Act I, Sc. 2: „But he does buy my injuries, to be friends."
Notes & Qu. 1866, No. 253, p. 347.

NICHOLSON, B. „Measure for Measure."
Act III, Sc. 1: „How may likeness made in crimes" etc.
Notes & Qu. 1866, No. 254, p. 368.

NICHOLSON, B. „King John."
Act V, Sc. 2: „Even at the crying of your nation's crow."
„The Tempest." Botes ..... a plague — (A cry within. — Enter Sebastian, Antonio and Gonzalo.)

„Julius Caesar.“ Act II, Sc. 1: „For if thou path thy native semblance on.“

Notes & Qu. 1867, No. 274, p. 251.

Notes of Studies on the Tempest. Minutes of the Shakspere Society of Philadelphia for 1864. 4to. Philadelphia, privately printed for the Society, 1866. pp. 71.

(Containing at pp. IX—XI. „The Bibliography of the Tempest.“)

Some Notes on the Character and Writings of Shakespeare. 8vo. London, Edmonston, 1867.

On some of the neglected characters of Shakespeare. By Nestor Shallowcap. LL. D. (Satyrical.)

Transactions of the Loggerville Literary Society. London, J. R. Smith, 1867, 8vo. pp. 71—82.

The Philosophy of Shakespeare. 750 select passages. 12mo. London, Lockwood & Co., 1867. Pp. 700.

With Critical essays on Shakespeare and recent editions of his works, originally published in the „Inverness Advertiser“.

Poole, John. Travestie of Hamlet, with Burlesque Annotations. 8vo. New-York, for private circulation, 1866.

In 100 Exemplaren wieder abgedruckt nach der Ausgabe vom Jahre 1811.

Ross, George. The Mad Characters of Shakespeare.

Studies: Biographical and Literary. By George Ross. 8vo. London, Simpkin, Marshall & Co., 1867.

Rushton, William Lowes. Shakespeare illustrated by old authors. The first Part. 8vo. London, Longman & Co., 1867 (publ. Dec. 1866), Pp. IV—84.

„This small volume contains a few extracts from illustrations of Shakespeare, contributed, since the year 1859, to the Berlin Society for the Study of Modern Languages, and published from time to time in the „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen“ — Preface.

S., D. W. William Henry Ireland and the Shakespeare Papers.

Notes & Qu. 1866, No. 252, p. 332.

S., J. „King Henry VI.“, Part. II, Act I, Sc. 1. „The gaudy, blabbing and remorseful day.“

Notes & Qu. 1867, No. 288, p. 4.

Shakspere, Some Notes on his character and writings. By a Student. 8vo. London 1867.

Shakspere in Domestic Life.

British Quarterly Review No. 89, January 1867.

Skeat, Walter W. „King Richard III.“
Act I, Sc. 2: „Poor key-cold figure of a holy King.“

Notes & Qu. 1867, No. 270, p. 171.

Tercentenary Celebration of the Birth of Shakespeare. By the New-England Genealogical Society. 8vo. Boston 1865.

Too strange for fiction, not too strange to be true. A Cue from Shakspeare.

Bentley's Miscellany. January 1867.

U., U. „As You Like It."
Act II, Sc. 7: „Sans teeth, sans eyes" etc.
Notes & Qu. 1867, No. 294, p. 123.

Viles, Edward. Shakspeare's Pronunciation.
Athenaeum, No. 2102, Febr. 8, 1868, p. 215.

Wetherell, J. Passage in „King Henry IV." Part I, Sc. 1 „No more the thirsty entrance of this soil" etc.
Notes & Qu. 18.6, No. 256, p. 409.

Whipple, E. P. Shakspeare, the man and the dramatist.
Atlantic Monthly, June 1867.

Whipple, E. P. The Growth, Limitations and Toleration of Shakespeare's Genius.
Atlantic Monthly, August 1867.

Privately printed Works, edited by J. O. Halliwell.

(Nur die in den Jahren 1864 bis 1867 erschienenen Schriften sind aufgenommen. Früher erschienene oder solche, die nur eine entfernte Beziehung zu Shakespeare haben, deren Anzahl ziemlich bedeutend ist, sind unberücksichtigt geblieben.)

Halliwell, J. O. Was Nicholas ap Roberts that Butcher's Son recorded by Aubrey as an Acquaintance of Shakespeare, and was Shakespeare an Apprentice to Griffin ap Roberts. 8vo. London 1864.
Only 30 copies printed of which 20 were destroyed.

Halliwell, J. O. Hand-Table of Regnal Years for the Use of Enquirers into the History of Shakespeare. 8vo. London 1864.
Only 15 copies printed of which 5 were destroyed.

Correspondence of E. Malone with Rev. J. Davenport, Vicar of Stratford-upon-Avon. 4to. 1864.
Only 10 copies priuted.

Extracts from Stratford-upon-Avon Ancient Subsidy Rolls. 4to. 1864.
Only 10 copies printed.

Original Letters from E. Malone to John Jordan the Poet. 4to. 1864.
Only 10 copies printed.

Stratford-upon-Avon Register (Extracts of Entries respecting Shakespeare, his Family and Connexions). 4to. 1864.
Only 10 copies printed.

Original Collections on Shakespeare and Stratford-upon-Avon by J. Jordan, selected from the original MSS. written about 1780. 4to. 1864.
Only 10 copies printed.

Beware the Cat, 1570. An exceedingly rare and curious Rhapsody, containing Matters illustrative of the History of the Stage and of the Writings of Shakespeare. 4to. 1864.
Only 10 copies printed.

West, E. M. Shakespearian Parallelisms chiefly illustrative of the „Tempest" and „A Midsummer Night's Dream", collected from Sir P. Sydney's Arcadia. (Ed. by J. O. Halliwell.) 8vo. London 1865.
Only 25 copies printed of which 15 were destroyed.

Newes from Virginia (1610) a poetical Tract describing the Adventures supposed to be referred to in Shakespeare's „Tempest". (Ed. by J. O. Halliwell.) 8vo. London 1865.

Only 25 copies printed of which 15 were destroyed.

Herbert, G. Letter to Sir G. Carleton giving an Account of the Performance of „Pericles" at the English Court. (Ed. by J. O. Halliwell.) 8vo. London 1865.

Only 25 copies printed of which 15 were destroyed.

Halliwell, J. O. Account of Tofte's Alba, 1598, containing the earliest notice of „Love's Labours Lost". 8vo. London 1865.

Only 25 copies printed of which 15 were destroyed.

Extracts from the Vestry Book of the Church of the Holy Trinity at Stratford-upon Avon, with Notices of the Shakespeare Family. 4to. L. 1865.

Only 25 copies printed of which 10 were destroyed.

Collectanea respecting the Birth-Place of Shakespeare. 4to. L. 1865.

Only 10 copies printed.

Songs and Poems from the excessively rare first Edition of England's Helicon, connected with the Works of Shakespeare. 4to. L. 1865.

Only 25 copies printed of which 10 were destroyed.

Some Account of Robert Chester's Love's Martyr, including a remarcable Poem by Shakespeare, facsimiles by E. W. Ashbee. 4to. L. 1865.

Only 25 copies printed of which 15 were destroyed.

Levy made in July, 1697, for the Relief of the Poor at Stratford-upon-Avon. 4to. L. 1865.

Only 25 copies printed of which 15 were destroyed.

Abstract of the Title to the House in Henley Street, Stratford-upon-Avon, in which Shakespeare was born. 4to. L. 1865.

Only 10 copies printed.

Original Memoirs and Historical Accounts of the Families of Shakespeare and Hart, by J. Jordan. 4to. L. 1865.

Only 10 copies printed.

Terens and Progne, a Tale referred to severall times by Shakespeare. (Ed. by J. O. Halliwell.) 8vo. London 1866.

Only 10 copies printed.

Halliwell, J. O. Handbook Index to the Works of Shakespeare. 8vo. London 1866.

Only 50 copies printed.

Halliwell, J. O. Account of the popular Belief in Animated Horse-Hairs alluded to by Shakespeare in the Play of „Antony and Cleopatra". 8vo. London 1866.

Only 25 printed of which 15 were destroyed.

Accounts of the Chamberlains of Stratford-upon-Avon (1590—97, 1585—1608, and 1609—19), now first edited from the original MS. 3 vol. 4to. L. 1866—67.

Only 25 copies printed, of which 15 were destroyed. Of the last volume only 10 copies were printed.

Abstracts and Copies of Indentures respecting Estates in Henley Street, Stratford-upon-Avon, which illustrate the Topography and History of the Birth-Place of Shakespeare. 4to. L. 1866.

Only 10 copies printed.

Discovery that Shakespeare wrote one or more Ballads or Poems on the Spanish Armada. 4to. L. 1866.

Only 25 copies printed of which 15 were destroyed.

Nicholson S. Acolastus, his After-Witte, a Poem. 4to. L. 1866.

Only 10 copies reprinted from the edition of 1600.

Halliwell, J. O. List of Works illustrative of Shakespeare's Life and Works, the History of Stratford-on-Avon, and the Rise and Progress of the early English Drama. 8vo. London 1867.

Printed for private circulation.

Halliwell, J. O. Lineal Concordance to the Poems of Shakespeare. 8vo. London 1867.

Only 10 copies printed.

Hunter, J. Extract from his unpublished Diary (Visit to Stratford-on-Avon in 1824). Ed. by J. O. Halliwell. 8vo. London 1867.

Only 10 copies printed.

Halliwell, J. O. Attempt to discover which Version of the Bible was that ordinarily used by Shakespeare. 8vo. London 1867.

Only 10 copies printed.

Descriptive Account of a Series of Churchwardens' Presentments, &c. appertaining to the Parish of Stratford-on-Avon, by Clarence Hopper. 4to. 1867.

Only 10 copies printed.

The Fisherman's Tale of the famous Actes, Life and Love of Cassander, a Grecian Knight, founded on the Story used by Shakespeare in the Winter's Tale, by F. Sabie, 1595 (in Verse). 4to. 1867.

Only 10 copies printed.

II. DEUTSCHLAND.

a. Texte: Gesammtausgaben, einzelne Stücke, Gedichte.

Werke. (Original-Text mit deutschen Noten.) Herausgegeben und erklärt von Nicolaus Delius. Neue Ausgabe. I. Band 1. Lief. „The Tempest." Pp. 35. 2. Lief. „The Two Gentleman of Verona." Pp. 34. 8vo. Elberfeld, R. L. Friederichs, 1868.

Im Prospect heisst es: „Die sämmtlichen Stücke sind wiederholt von dem Herausgeber einer Revision unterworfen worden." Die Ausgabe erscheint in 40 Lieferungen, welche 2 Bände bilden werden: Bd. I in 24, Bd. II in 16 Lieferungen. Die letzte Lieferung wird die Biographie des Dichters enthalten.

Dramen. No. 16—25. 16mo. Leipzig, Reclam, 1866—67.

No. 16. König Heinrich VI., 3. Theil. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. A. Böttger.

No. 17. König Richard III. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. Ernst Thein. Pp. 108.
No. 18. Die beiden Edeln von Verona. Schauspiel in 5 Akten. Uebers. v. Friedr. Köhler. Pp. 67.
No. 19. Coriolan. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. Leop. Petz. Pp. 126.
No. 20. Der Sommernachtstraum. Dramatisches Gedicht in 5 Akten. Uebers. v. Alex. Fischer. Pp. 65.
No. 21. König Heinrich IV., 1. Theil. Schauspiel in 5 Akten. Uebers. v. Th. Mügge.
No. 22. König Heinrich IV., 2. Theil. Schauspiel in 5 Akten. Uebers. v. Th. Mügge. (Beide Theile pp. 185.)
No. 23. König Heinrich V. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. H. Döring. Pp. 99.
No. 24. König Heinrich VIII. Historisches Schauspiel in 5 Akten. Uebers. v. Ernst Susemihl. Pp. 95.
No. 25. Viel Lärm um Nichts. Lustspiel in 5 Akten. Uebers. v. Alex. Fischer. Pp. 76.

Diese Ausgaben erscheinen auch als Bestandtheile der „Universalbibliothek“ 16mo. Leipzig, Reclam, 1867. Es sind bereits erschienen: Universalbibliothek Bd 5, 9, 13, 17, 21, 26, 31, 35, 39 — entsprechend den Nummern 1—9 von Shakespeare's „Dramen.“ S. Jahrbuch, I, p. 432 und II, p. 398.

Die „Dramen“ sind bereits complet erschienen, als Gesammtausgabe, unter dem Titel: Shakspere's sämmtliche dramatische Werke. Uebersetzt von A. Böttger, H. Döring, Alex. Fischer etc. 15. (?) Aufl. 12 Bde. 16mo. Leipzig, Reclam, (1867). Mit 12 Stahlst. Pp. 2980.

Dramatische Werke, nach der Uebersetzung von August Wilhelm v. Schlegel und Ludwig Tieck, sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Erster und Zweiter Band. 8vo. Berlin, Georg Reimer, 1867—68. Pp. VIII—526 und 445.

Inhalt: Erster Band. Vorwort vom Präsidium der D. Sh.-Ges. Allgemeine Einleitung. Geschichte Shakespeare's und seiner Dichtung. Von Dr. H. Ulrici.

König Johann. Uebers. von A. W. v. Schlegel. Durchgesehen, eingeleitet und erläutert von K. Elze.

König Richard der Zweite. Uebers. von A. W. v. Schlegel. Durchgesehen, eingeleitet und erläutert von Dr. A. Schmidt.

König Heinrich der Vierte. Erster Theil. Uebers. v. A. W. v. Schlegel. Durchgesehen, eingeleitet und erläutert von Dr. A. Schmidt.

Zweiter Band. König Heinrich der Vierte. Zweiter Theil. Uebers. v. A. W. v. Schlegel. Durchgesehen, eingeleitet und erläutert v. Dr. A. Schmidt.

König Heinrich der Fünfte. Uebers. v. A. W. v. Schlegel. Durchgesehen, eingeleitet und erläutert von Dr. A. Schmidt.

König Heinrich der Sechste. Erster Theil. Uebers. v. A. W. v. Schlegel. Durchgesehen, eingeleitet und erläutert von Dr. A. Schmidt.

Dramatische Werke. Uebersetzt von Friedr. Bodenstedt, Ferdin. Freiligrath, Otto Gildemeister, Paul Heyse, Hermann Kurz, Adolf Wilbrandt u. a. Nach der Textrevision und unter Mitwirkung von Nicolaus

Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Herausgegeben von Friedr. Bodenstedt. Bdchn. 1—7. 8vo. Leipzig, Brockhaus 1867—68.

Erstes Bdchn. Othello, der Mohr von Venedig. Uebers. v. Friedr. Bodenstedt. Pp. XVI—140.

Zweites Bdchn. König Johann. Uebers. v. Otto Gildemeister. Pp. XII—98.

Drittes Bdchn. Antonius und Kleopatra. Uebers. v. Paul Heyse. Pp. VIII—148.

Viertes Bdchn. Die lustigen Weiber von Windsor. Uebers. v. Hermann Kurz. Pp. XXIV—127.

Fünftes Bdchn. Viel Lärmen um Nichts. Uebers. v. Adolf Wilbrandt. Pp. VIII—112.

Sechstes Bdchn. König Richard der Zweite. Uebers. v. Otto Gildemeister. Pp. X—105.

Siebentes Bdchn. Macbeth. Uebers. v. Friedr. Bodenstedt.

Der Liebe Lohn verloren. Die beiden Edelleute von Verona. Deutsch von Karl Simrock. Pp. 214.

Cymbelin. Deutsch v. Wilh. Jordan. Pp. 151.

Sonette. Deutsch v. F. A. Gelbcke. Pp. 176.

Gleiches mit Gleichem. Deutsch v. Karl Simrock. Pp. 118.

König Richard II. Deutsch v. Heinr. Viehoff. Pp. 114.

Die obigen sechs Stücke bilden Lieff. 44, 51, 52, 55 u. 61 der „Bibliothek Ausländischer Klassiker". 8vo. Hildburghausen, Bibliogr. Institut, 1867. (S. auch Jahrbuch I, p. 432. II, p. 399.) Als Gesammtausgabe u. d. T.: Shakespeare's Dramatische Werke und Sonette, in neuen Originalübersetzungen von Dingelstedt, Gelbcke, Jordan, Seeger, Simrock und Viehoff. In 10 Bdn., wovon vollständig erschienen sind Bd. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9. Die Stücke erscheinen nicht in der Reihenfolge der für die Gesammtausgabe getroffenen Anordnung.

Ausgewählte dramatische Wekre. Deutsche Volksausgabe. Mit Einleitungen u. s. w. herausgegeben v. Max Moltke. 6 Bde. (in 3 geh.) 12mo. Leipzig, J. M. Gebhardt's Verlag, (1867). – Jedes Stück besonders paginirt.

Inhalt: Erster Bd. Romeo und Julie. Othello. Sommernachtstraum. Zweiter Bd. Der Sturm. Der Widerspänstigen Zähmung. Viel Lärm um Nichts. Dritter Bd. Der Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt. Was ihr wollt. Vierter Bd. Die lustigen Weiber von Windsor. König Heinrich IV. Erster Theil. König Heinrich IV. Zweiter Theil. Fünfter Bd. König Richard III. Coriolanus. Julius Caesar. Sechster Bd. König Lear. Macbeth. Hamlet, Prinz von Dänemark.

Historien. Deutsche Bühnen-Ausgabe, von Franz Dingelstedt. Bd. 1—3. 8vo. Berlin, Georg Reimer, 1867. Pp. VI—469.

Inhalt: König Heinrich VI. Erster Theil. König Heinrich VI. Zweiter Theil. König Richard III.

Julius Caesar. Für den Schulgebrauch erklärt von L. Riechelmann. 8vo. Leipzig, Teubner, 1867. Pp. VII—123.

Der Kaufmann von Venedig. Uebersetzt v. F. A. Krais. Pp. 59. Classische Theaterbibliothek aller Nationen. Lief. 3. 16mo. Stuttgart, Exped. der Freya, 1867. (Bez. 1868.)

Hamlet. Englisch und Deutsch, neu übersetzt und erläutert von M. Moltke. (Akt 1; Sc. 1; Rede 1—42.)

Deutscher Sprachwart, 1867, Bd. II, No. 13—19 (?).

Macbeth erklärt von Ludw. Herrig. 2. Aufl. Pp. 111.

Samml. Engl. Schriftsteller m. deutschen Anmerk. hrg. v. L. Herrig. Bd. 1. 8vo. Celle, Schulze, 1867.

Gedichte. Deutsch von Karl Simrock. 8vo. Stuttgart, Cotta, 1867 Pp. XXVI—376.

Inhalt: Sonette. Venus und Adonis. Tarquin und Lucretia. Der Liebenden Klage. Der verliebte Pilger. Lieder aus den Dramen.

b. Shakespeariana.

Bodenstedt, Friedr. Vorwort zum Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Zweiter Jahrgang.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. V.

Bodenstedt, Friedr. Ueber einige Shakespeare-Aufführungen in München.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 244.

Bodenstedt, Friedr. Zur Shakespeare-Literatur.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 366.

Brachvogel, A. E. Hamlet. Roman. 3 Bde. 8vo. Breslau, Trewendt, 1867. Pp. II—287, 372, 344.

Die Charakterzüge Hamlet's, nachgezeichnet von einem Nichtphilosophen.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 16.

Delius, N. Ueber Shakespeare's Timon of Athens.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 335.

Devrient, Otto. Ueber die Shakespeare-Aufführungen in Karlsruhe.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 277.

Dingelstedt, Fr. Festspruch zur Shakespeare-Jubelfeier im Hoftheater, 1864.

Weimarische Beiträge zur Literatur und Kunst zur Feier der 25jährigen Wirksamkeit der Kranken-, Pensions- und Wittwenkasse für die Buchdruckergehülfen zu Weimar am 24. Juni 1865. 8vo. Weimar, Böhlau, 1865.

Elze, Karl. Shakespeare's Geltung für die Gegenwart.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 96.

Elze, Karl. Hamlet's „Mortal Coil".

Ibid. II, p. 362.

Förster, Friedr. Shakespeare und die Tonkunst.

Ibid. II, p. 155.

Franklin, Henry A. A few Observations on Shakespeare and his „Merchant of Venice". (Einladungsschrift zur öffentlichen Prüfung der Schüler der Handelsschule zu Frankfurt a. M. Mittwoch den 10. April 1867.) 8vo. Frankfurt a. M., Druck von C. Adelmann, 1867. Pp. 51 (wovon p. 38—51 Schulnachrichten).

FRENZEL, K. Shakespeare-Studien. 1—7.

Deutsches Museum. 1867.

FRIESEN, HERM. v. Bemerkungen zu den Altersbestimmungen für einige Stücke von Shakespeare.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 37.

FRIESEN, HERM. v. Eduard III., angeblich ein Stück von Shakespeare.

Ibid. II, p. 64.

GOETHE. Shakespeare-Rede (im October 1771 in Strassburg gehalten).

Otto Jahn, Biographische Aufsätze. 8vo. Leipzig, 1866, p. 372—81. — Erschien zuerst in der Allgem. Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur 1854, April, p. 247 u. ff.

GRIMM, HERM. Shakespeare's Todtenmaske (im Besitze des Dr. Becker, Privatsecretair der Princessin Alice von Hessen, in Darmstadt, von demselben aus der Sammlung des verst. Domherrn Grafen Franz von Kesselstadt in Mainz 1843 erworben). Mit 4 Photographien.

Ueber Künstler und Kunstwerke v. H. Grimm. Zweiter Jahrg. Heft XI. XII. 8vo. Berlin, Dümmler, 1867, pp. 209—15.

HEBBEL, FRIEDR. Shakespeare und seine Zeitgenossen. (3 Artikel aus der Wiener Zeitung, 1859—1861.)

— Richard III., Tragödie von Shakespeare. (Wiener Wanderer, 1851.)

Friedr. Hebbel's Sämmtliche Werke. Elfter Band. Charakteristiken. Kritiken. 8vo. Hamburg, Hoffmann & Campe, 1867, pp. 3—63 und 165—168.

HÖHNEN, A. Shakespeare's Passionate Pilgrim. (Dissertation.) 8vo. Jena 1867, pp. 31.

INGLEBY, C. M. The still Lion. An essay towards the restoration of Shakespeare's text.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 196.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgeg. durch Friedr. Bodenstedt. Zweiter Jahrgang. 8vo. Berlin, G. Reimer, 1867. Pp. X—405.

KALISCH, M. M. Shakespeare (Gedicht).

Leben und Kunst. Gedichte in fünf Abtheilungen. 8vo. Leipzig, Fritsch, 1868, pag. 228.

KÖHLER, R. Katalog der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (nebst der „Bibliotheks-Ordnung"). 4 Bll. unpag. 8vo. Weimar, Hofbuchdruckerei. Datirt Weimar, 5. Novemb. 1865.

— Derselbe Katalog (zweite Ausgabe) unter gleichem Titel, nebst der „Bibliotheks-Ordnung" und einer „Generalübersicht der Rechnung seit der Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (23. April 1864) bis 31. December 1866". Pp. 9 u. 2 unbez. 8vo. Berlin, Druck von Georg Reimer. Datirt: Weimar, 26. März 1867.

KÖSTLIN, K. Shakespeare-Studien. (6 Artikel.)

Deutsches Museum, 1867.

KURZ, H. Die Deutschen in den „Lustigen Weibern von Windsor". (Dritter Artikel.)

Internationale Revue I. Bd. (1866.) Heft 5.

LINDNER, ALB. Die dramatische Einheit im Julius Caesar.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 90.

LINDNER, ALB. Bemerkungen über symbolische Kunst im Drama mit besonderer Berücksichtigung Shakespeare's.

Ibid. II, p. 184.

LÜTZELBERGER, KARL. Das deutsche Schauspiel und Jacob Ayrer (und sein Verhältniss zu Shakespeare).

Album des Liter. Vereins in Nürnberg, für 1867. 8vo. Nürnberg, Bauer & Raspe, 1867, p. 110—155.

LÜTZELBERGER, KARL. Jacob Ayrer's „Phoenizia" und Shakespeare's „Viel Lärmen um Nichts".

Album des Liter. Vereins in Nürnberg, für 1868. 8vo. Nürnberg, Bauer & Raspe, 1868, p. 1—72.

MOLTKE, M. Die älteren und neuesten deutschen Shakespeare-Uebersetzungen, unter einander und mit dem Englischen Grundtext verglichen. 1.

Deutscher Sprachwart, 1867, Bd. II, No. 13 bis 19(?).

OEHLMANN, W. Cordelia als tragischer Charakter.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 124.

PETRI, MORITZ. Zur Einführung Shakespeare's in die christliche Familie. Eine Gabe zunächst für Frauen und Jungfrauen. 8vo. Hannover, Carl Meyer, 1868. pp. VI—188.

RODENBERG, JUL. Hamlet's Grab.

Ein Dänisches Seebad. Vier Wochen in Helsingör. Von Julius Rodenberg. 8vo. Berlin, L. Gerschel, 1867.

ROSSMANN, W. Ueber die Shakespeare-Aufführungen in Meiningen.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 298.

ROSSMANN, W. Eine Charakteristik Hamlet's für Schauspieler.

Ibid. II, p. 305.

RÖTSCHER, H. TH. Ist in Shakespeare irgend eine Spur eines Tendenz-Drama's zu entdecken? — Worin liegt der Zauber, welchen Shakespeare's Hamlet auf alle Klassen der Gesellschaft ausübt? — Ist der fünfte Akt im Kaufmann von Venedig von Shakespeare im Organismus des ganzen Kunstwerkes begründet? — Romeo in Shakespeare's Romeo u. Julia. — Julia in Shakespeare's Romeo u. Julia.

Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen von Prof. Dr. Heinr. Theod. Rötscher. Herausgeg. v. Emilie Schröder. 8vo. Leipzig, Fr. Fleischer, 1867.

RUSHTON, W. L. Shakespeare illustrated by old authors (continued).

Archiv für d. Studium der neueren Sprachen u. Literaturen. Bd. 39, Heft 3, p. 265—302.

SAUPE, JUL. Shakespeare's Lebens- und Entwickelungsgang, für den weiteren Kreis gebildeter Verehrer des grossen Dichters dargestellt. 8vo. Gera, Griesbach, 1867. Pp. VII—63.

SCHINDHELM. Abhandlung über Hamlet von Shakespeare. (Programm der Herzogl. Realschule zu Coburg. Ostern 1866.) 4to. Coburg, Dietz'sche Hofbuchdr. Pp. 19 (und 11 pp. Schulnachrichten).

Shakespeare und seine Zeitgenossen.

Grenzboten, red. v. G. Freytag, 1866, No. 44.

Tschischwitz, Benno. Shakespeare-Forschungen. I. Shakespeare's Hamlet, vorzugsweise nach historischen Gesichtspunkten erläutert. kl. 8vo. Halle, G. Emil Barthel, 1868 (1867). pp. X—225.

Tschischwitz, Benno. Shakespeare's Hamlet in seinem Verhältniss zur Gesammtbildung, namentlich zur Theologie und Philosophie der Elisabeth-Zeit. (Gratulationsschrift der Realschule I. Ordnung in den Francke'schen Stiftungen zu Halle zur Jubelfeier der fünfzigjähr. Vereinigung der Universitäten Halle und Wittenberg am 21. Juni 1867.) 4to. Halle, Druck der Waisenhaus-Buchdruckerei, 1867. Pp. 21.

Ueber die Shakespeare-Aufführungen in Stuttgart.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 303.

Ulrici, Herm. Shakespeare's dramatische Kunst. Geschichte und Charakteristik des Shakespeare'schen Dramas. Dritte neu bearbeitete Auflage. Erster Theil. (Mit d. Portrait Shakespeare's nach d. Chandos-Portrait.) 8vo. Leipzig, T. O. Weigel, 1868. Pp. VI—429.

Inhalt: Erster Abschnitt: Ueberblick über die Geschichte des englischen Dramas bis zum Zeitalter Shakespeare's. Zweiter Abschnitt: Shakespeare's Leben u. Zeitalter. Dritter Abschnitt: Shakespeare's dramatischer Stil im Verhältniss zur Kunst seiner Zeitgenossen.

Ulrici, Herm. Jahresbericht, vorgelegt der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 8. Oct. 1865.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. II, p. 1.

Ulrici, Herm. Ludwig Devrient als König Lear.
Ibid. II, p. 292.

Vischer, Friedr. Theod. Die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet.
Ibid. II, p. 132.

Zu Shakespeare's Sonetten.
Allgem. Zeitung. 1867. Beilage. No. 90.

Shakespeare-Vorlesungen

an Deutschen Universitäten.

Berlin. *Sommersemester* 1867. Solly, Merchant of Venice.

Bonn. *Sommersem.* 1867. Delius, Ueber Leben u. Werke Shakespeare's.

— *Wintersem.* 1867—68. Delius, Hamlet.

— *Sommersem.* 1868. Delius, Shakespeare's lyrische Gedichte.

Breslau. *Wintersem.* 1867—68. Scherner, Psycholog. Erklärung von Shakespeare's König Lear.

Erlangen. *Wintersem.* 1867—68. Winterling, Hamlet.

Göttingen. *Wintersem.* 1867—68. Schmitz, Romeo & Juliet.

GIESSEN. *Sommersem.* 1868. Behusch, Hamlet.

HALLE. *Sommersem.* 1867. Ulrici, Ueber Shakespeare.

— *Sommersem.* 1868. Ulrici, Ueber Shakespeare's Leben und dramatische Kunst.

HEIDELBERG. *Sommersem.* 1867. v. Reichlin-Meldegg, Aesthetische Versuche über Shakespeare's Hamlet. — Gaspey, Shakespeare's dramatische Dichtungen.

— *Wintersem.* 1867 - 68. — Wie oben.

— *Sommersem.* 1868. — Wie oben.

KIEL. *Sommersem.* 1867. Heise, Julius Caesar.

KÖNIGSBERG. *Sommersem.* 1867. Herbst, Hamlet.

LEIPZIG. *Sommersem* 1868. Ebert, Macbeth.

MÜNSTER. *Sommersem.* 1867. Ten Brinck, Merchant of Venice.

— *Wintersem.* 1867—68. Ten Brinck, Hamlet.

ROSTOCK. *Wintersem.* 1867—68. Bartsch, Romeo & Julie.

TÜBINGEN. *Sommersem.* 1868. Peschier, Romeo & Julie. — Rapp, Romeo.

ZÜRICH. *Wintersem.* 1867—68. Behn-Eschenburg, Julius Caeser.

— *Sommersem.* 1868. Behn-Eschenburg, Richard III., übersetzt und allseitig erläutert.

III. FRANKREICH.

a. Texte. Gesammtausgaben und einzelne Stücke.

OEUVRES COMPLÈTES, traduites par François Victor Hugo. Tom. XVII, XVIII. (Schluss.) (Les Apocryphes, vol. II. et III.) 8vo. Paris, Pagnerre, 1866—67.

OEUVRES COMPLÈTES, trad. par François Victor Hugo. Seconde édition. Tom. II. Féeries: Le Songe d'une nuit d'été. La Tempête. 8vo. Paris, Pagnerre, 1867. Pp. 367.

(Hiernach Jahrb. II, p. 404 zu berichtigen.)

OEUVRES COMPLÈTES, illustrées, traduction entièrement nouvelle, par Emile Montégut. Livr. 6—95. 8vo. Paris, Hachette, 1866—68.

(Soll in 200 Lieff. complet sein.)

HAMLET, prince de Danemark, étude en cinq actes, en vers, sur le drame de Shakespeare; par Alex. Dumas et Paul Meurice. 4to. à 2 col. Paris, imprim. Voisvenel (Publication du Journal „Le Siècle"), 1867. Pp. 83.

HAMLET, prince de Danemark, drame en vers, en cinq actes et huit parties, par MM. Alex. Dumas et Paul Meurice. 4to. Paris, M. Lévy frères, 1867. Pp. 31. (Théâtre contemporain illustré.)

Théâtre historique. Première représentation le 15 décembre 1847.

Othello, drame en 3 actes; par M. Léon Pourpory. Imité de Shakespeare. 8 vo. Villeneuve, imprim. Dutois, 1867. Pp. 102.

Le Songe d'une nuit d'été, opéra-comique en trois actes; par MM. Rosier et de Leuven, musique de M. Ambroise Thomas. (Théâtre contemporain illustré.) 4to. Paris, Lévy frères, 1867. Pp. 22.

Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation le 20 avril 1850.

b. Shakespeariana.

Courdaveaux, V. Etudes sur la littérature ancienne et moderne. Théocrite, Tibulle, Properce, Ovide, Catulle, Virgile, Horace, Shakespeare. 8vo. Paris, Durand, 1867.

Dumas, Alex. Etude sur Hamlet et sur W. Shakespeare. 4to. Paris, M. Lévy frères, 1867. Pp. 16.

Gordon, John F. (Sheriff de Mid-Lothian [Ecosse].) Shakespeare et nous-mêmes. Traduit de l'anglais par Mesdames H. & F. Mars 1864. 8vo. Caen, imprimerie G. Philippe, 1864. Pp. 23.

Hiernach Jahrbuch II, p. 405 zu vervollständigen.

Joliet, L. Etudes sur le caractère du Misanthrope dans les oeuvres de Shakespeare. 8vo. Chartres 1867, imprim. Garnier. Pp. 44.

Extrait des Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loire. Tiré à 30 exemplaires.

Madame Judith dans Hamlet. Appréciation de MM. Théophile Gautier, Xavier Aubryet, Nestor Roqueplan, Jules Janin, de Gaspérini, Edouard Fournier, Paul Foucher, etc. gr. in -8. Paris, impr. Poupart-Davyl, 1868. Pp. 35.

IV. HOLLAND.

a. Texte. Gesammtausgaben und einzelne Stücke.

Meesterstukken. Uit het Engelsch vertaald. 2 deelen. 8vo. 1867. (Neue Titelausgabe.)

Inhalt: Othello, de Moor van Venetien
Macbeth
De Storm
Romeo en Julia
} door J. Moulin.
Hamlet, Prins van Denemarken
Orlando en Rosalinde
Koning Richard III.
} door A. S. Kok.
Antonius en Cleopatra
Koning Lear
} door W. van Loon.
De Koopman van Venetie, door T. N. van der Stok.

(Die Stücke erschienen auch einzeln unter besonderen Titeln.)

Hamlet, prince of Denmark. Uitgegeven en verklaard door A. C. Loffelt. 12mo. Utrecht, Beijers, 1867. Pp. VIII—203.

Macbeth. With an introduction, critical and historical notes etc. by M. P. Lindo. 2d edition, revised. 8vo. Arnhem, D.A. Thieme, 1867. Pp. VI—139.

Othello. Blijspel niet naar Shakespeare, maar naar een vertelling, voor rederijkers bewerkt, door den vertaler van „De Vrek", „Wie is 't" enz. 8vo. Purmerende. 1867. Pp. 44.

b. Shakespeariana.

Brachvogel, A. E. Shakespeare aan het begin zijner loopbaan. Ontleend van de eerste hoofdstukken van Brachvogel's roman, en medegedeeld door M. van Westrhene.

De Tydspiegel 1867. pp. 690–706.

Davis, W. J. Philosophical explanation of Shakespeare's Hamlet, with some observations on F. V. Hugo's French translation, first delivered at the University of Kiew in 1864. Transl. by Fred. John Millard. 8vo. Amsterdam, Brouwer, 1867. Pp. 16.

Kok, A. S. Nieuwe Bydragen tot de Shakespeare-Literatuur. (Ueber Cardinal Wiseman's, Ch. Wordsworth's und J. H. Heraud's Studien.)

De Gids 1865, IV, pp. 201–226.

Lamb, Charles. Verstellingen uit Shakespeare. Naar het Engelsch. 8vo. Deventer, A. ter Gunne, 1866. Pp. VIII—259 & 6 platen.

Loffelt, A. C. Shakespeare in Holland.

De Navorscher 1866, p. 340.

L-f-t (Loffelt). Jubileum ter eere van Shakespeare in 1769.

Ibid. pp. 264—65.

Rau, Heribert. William Shakespeare. Historische Roman. Naar het Duitsch. 2 deelen. 8vo. Arnhem, Thieme, 1866. Pp. IV—322 & IV—255, & 2 platen.

Rijnenberg, L. Shakespeare. Naar authentieke bronnen en eigene navorschingen. Bijdrage tot de kennis der Eng. litteratuur, ten dienste ook van hen, die zich tot het Engelsch examen voor het middelbaar onderwijs voorbereiden, tevens geschickt als letterkundige voordragt. 8vo. Kampen, K. van Hulst, 1865. Pp. 35.

Shakespeare's Handteekening in een exemplaar der Metamorphosen van Ovidius.

De Nederlandsche Spectator 1865, p. 51.

Shakespeare-Album van G. u. A. Overbeck.

Ibid. 1865, p. 146.

Shakespeare's Sonnetten.

Ibid. 1866, p. 154.

Shakespeare's „porpentine" (Hamlet I, 5).

Ibid. 1867, p. 327.

Vloten, J. van. Gezond Verstand en Onzin over Shakespeare. (Ausführliche Besprechung von Victor Hugo's „William Shakespeare" und G. Rümelin's „Shakespeare-Studien".)

De Levensbode 1867, pp. 481—557.

J. de V. Jz. Beschryving van een silveren medaille, geslagen by gelegenheid van het Jubilee ter eere van Shakespeare in 1769.

De Navorscher 1865, p. 136.

Witte van Citters, J. de. Shakespeare en van Effen.

De Nederlandsche Spectator 1866, pp. 20.

W(itte) van C(itters), J. de. De Engelsche Comedianten op het vaste land.

Ibid. 1865, pp. 125—27.

V. VERSCHIEDENE LÄNDER.

Böhmen.

Shakespeare. Dramaticka díla. Nákladem Musea Království Čaského. Sv. XIX Kral Jan. Přelozil F. Doucha. (King John, in's Böhmische übers. v. F. Doucha). 12mo. v Praze, Fr. Rzivnáč, 1865 (bez. 1866).

Däuemark.

Shakespeare's Dramatiske Vaerker, oversatte a P. Foersom. Tredie Udgave. Omarbeidet af E. Lembcke. Hefte 11—22. (Ogsaa med Titel: Dramatiske Vaerker, oversatte af E. Lembcke. Hefte 1—12). 8vo. Kiobenhavn; Schubothe, 1865—67.

De lystige Koner i Windsor (Merry Wives of Windsor). Komisk Opera i tre Akter af Mosenthal efter Shakespeare's Lystspil af samme Navn. Oversat af A. Zinck. Musiken af O. Nicolai. 8vo. Kiobenhavn, Reitzel, 1867. Pp. 20.

Italien.

Amleto, Principe di Danimarca, tragedia voltata in prosa italiana da Carlo Rusconi. 7a ediz. col testo inglese di riscontro. 8vo. Firenze, Success. Le Monnier, 1867. Pp. 271.

Macbeth; tragedia di Shakespeare, voltata in prosa italiana da Carlo Rusconi. 5a ediz. col teste inglese di riscontro. 12mo. Firenze, Le Monnier, 1867. Pp. 276.

Otello, o il Moro di Venezia; tragedia di Shakespeare voltata in prosa italiana da Carlo Rusconi. 6a ediz. col testo inglese di riscontro. 12mo. Firenze, Le Monnier, 1868. Pp. 237.

Russland.

Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира. въ переводѣ русскихъ писателей. Изданіе Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Том. I—III. 8vo. Санктпетербургъ 1865, 1866, 1867.

Inhalt: Tom. I. «Литература и театръ въ Англіи до Шекспира», статья В. П. Боткина. Драмы. 1) «Коріоланъ», въ пер. А. В. Дружинина, 2) «Отелло», въ пер. П. И. Вейнберга, 3) «Сонъ въ Иванову ночь», въ пер. Н. М. Сатина, 4) «Юлій Цезарь», въ пер. Д. Л. Михаловскаго, 5) «Король Лиръ», въ пер. А. В. Дружинина, 6) «Много шуму изъ ничего», въ пер. А. И. Кронеберга, 7) «Макбетъ», въ пер. А. И. Кронеберга, 8) «Тимонъ Аѳинскій», въ пер. П. И. Вейнберга и 9) «Двѣнадцатая ночь», въ пер. А. И. Кронеберга.

Tom. II. 1) «Гемлетъ», въ пер. А. И. Кронеберга, 2) «Буря», въ пер. Н. М. Сатина, 3) «Троилъ и Крессида», въ пер. А. Л. Соколовскаго, 4) «Ромео и Джульетта», въ пер. И. И. Грекова, 5) «Усмиреніе своенравной», въ пер. А. Н. Островскаго, 6) «Король Джонъ», въ пер. А. В. Дружинина, 7) «Ричардъ II», въ пер. А. Л. Соколовскаго, 8) «Генрихъ IV», часть 1-я и 9) «Генрихъ IV», часть 2-я, въ пер. А. Л. Соколовскаго.

Tom. III. 1) «Генрихъ V», 2) «Генрихъ VI», часть 1-я, 3) «Генрихъ VI», часть 2-я, 4) «Генрихъ VI», часть 3-я, въ пер. А. Л. Соколовскаго, 5) «Ричардъ III», въ пер. А. В. Дружинина, 6) «Генрихъ VIII», въ пер. Вейнберга. 7) «Венеціянскій купецъ», въ пер. Вейнберга 8) «Какъ вамъ будетъ угодно», въ пер. П. И. Вейнберга и 9) «Антоній и Клеопатра», въ пер. Л. О. Корженевскаго. Изъ нихъ только «Ричардъ III» и «Генрихъ VIII» перепечатаны въ исправленномъ и дополненномъ видѣ; всѣ остальныя появляются здѣсь въ первый разъ.

Король Лиръ. Трагедія въ пяти дѣйствіяхъ Шекспира. Переводъ В. Лазаревскаго. (King Lear, übers. von V. Lazarewski). 8vo. Санктпетербургъ 1865. Pp. XII. — 184.

Тимонъ Аѳинскій. Трагедія въ пяти дѣиствіяхъ Шекспира. Переводъ П. И. Вейнберга. (Timon of Athens, übers. von P. J. Weinberg). 8vo. Санктпетербургъ 1865. Pp. 114.

Erschien zuerst im Sovremennik, 1864. S. Jahrb. I, p. 446.

Schweden.

Macbeth. Med inledning och anmärkningar sill tkolungdomens tjenst utgifven. 12mo. Upsala, W. Schultz, 1867. Pp. LXV—161.

Shakespeare och hans Dramatiska Arbeten. En ledtråd till orientering för svenska läsare. 12mo. Stockholm, Sigfrid Flodins förlag. s. a. Pp. V—192.

Spanien.

Hamlet, Príncipe de Dinamarca. Tragedia en cinco actos escrita en inglés por W. Shakespeare, vertida al español por Moratin (D. Leandro). 4to. mayor, á dos col. Madrid, imp. española, librerias de la V. é hijos de Cuesta, y Moya y Plaza, 1866. Pp. 42.

Ungarn.

Shakespeare minden munkái. Forditjak többen. — Kiadja Tomory Anastáz költségein a Kisfaludy-társaság. Eddig megjelentek: I. kötet. Othello. Ford. Szász Károly. A Szent-Iváuéji álom. Ford. Arany János. II. kötet. Julius Caesar. Ford. Vörösmarty. Téli rege. Ford. Szász Károly. III. kötet. Macbeth. Ford. Szász. Károly. A velenezei kalmar. Ford. Acs Zsigmond. IV. kötet. Coriolanus. Ford. Petöfi Sándor. Titus Andronicus. Ford. Lévai József. V. kötet. Lear király. Ford. Vörösmarty. A két veronai ifju. Ford. Arany László. VI. kötet. Antonius és Cleopatra. Ford. Szász Kár. Szeget szeggel. Ford. Greguss Ag. , VII. kötet. A makranczos hölgy. Ford. Lévai Józs. Tévedések játéka. Ford. Arany László. VIII. kötet. Hamlet. Ford. Arany János. Felsült szerelmesek. Ford. Rákosy Jenö. XIV. kötet. János király. Ford. Arany János. II. Rikhárd király. Ford. Szasz Károly. XV. kötet. IV. Henrik király. Ford. Lévai Jószsef. 1. és 2. rész.

Hiernach Jahrb. I, p. 447 zu berichtigen und zu vervollständigen.

Nachtrag zu Seite 26.

In der am 3. Jan. d. J. zu Weimar Statt gehabten Vorstands-Sitzung ist Herr Ober-Hofmarschall Freiherr von Friesen, Excellenz, zu Dresden zum zweiten Vicepräsidenten und Herr Intendant Freiherr von Loën zu Weimar zum Vorstandsmitgliede erwählt worden.

mem
JW



